Charakteristik der Märchen Perraults.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät Leipzig

vorgelegt von
Willy Kröber aus
Großzschocher-Windorf bei Leipzig.

Leipzig, 1915.
Druck von Paul Götze.

63217

Charakteristik der Märchen Perraults.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät Leipzig

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

vorgelegt von
Willy Kröber aus
Großzschocher-Windorf bei Leipzig.

Leipzig, 1915.
Druck von Paul Götze.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Birch-Hirschfeld und Mogk.

Leipzig, den 19. Februar 1915.

Der Procancellar:

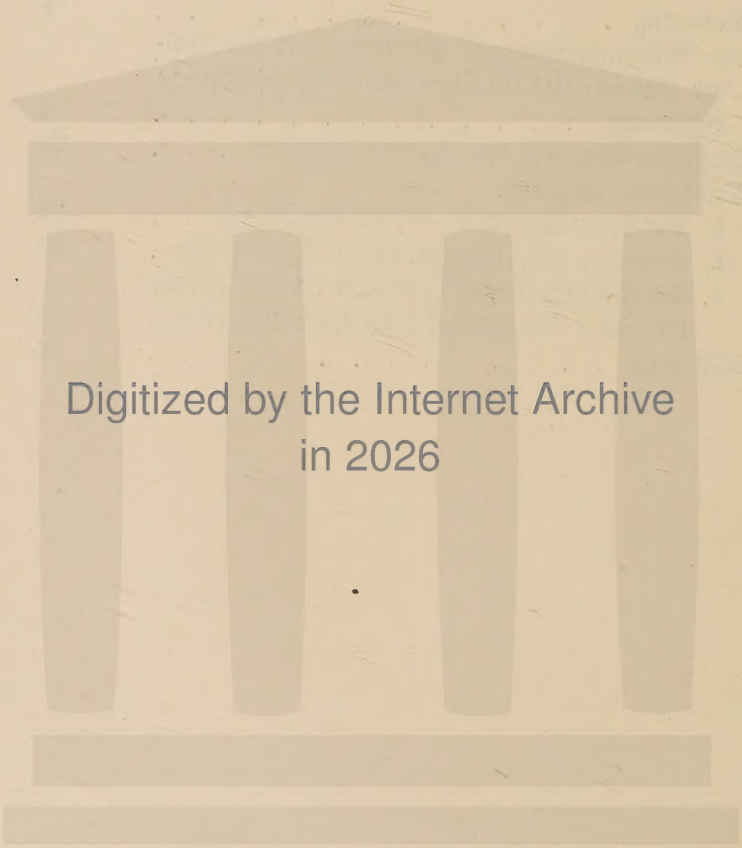
Zimmern.

63217.

Meinen lieben Eltern in Dankbarkeit.

Inhaltsübersicht.

	Seite
A. Einleitung	1
B. Die Märchensammlungen Perraults und der Brüder Grimm; ihre literatur- und kulturgeschichtliche Bedeutung	2
C. Stofflicher Vergleich der einzelnen Märchen . . .	20
D. Stilistischer Vergleich.	
1. Die Hauptunterschiede in der Darstellung . .	32
2. Geringere Abweichungen in der Darstellung .	39
3. Der stilistische Anteil Perraults an den contes und seine Gesichtspunkte bei ihrer Bearbeitung	63
E. Lebenslauf	70


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546828_0050

A. Einleitung.

Will man die Märchen eines Herausgebers, über dessen Sammeltätigkeit man nicht unterrichtet ist, recht würdigen, ist ein Vergleich mit den Volksmärchen, wie sie in den Sammlungen des letzten Jahrhunderts vorliegen, unumgänglich. **Perraults contes de ma mère l'oie** sind die erste Märchensammlung des Abendlandes, die nur Märchen enthält. Die nächste erscheint erst ein reichliches Jahrhundert später, die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Trotz des nicht unbedeutenden Zeitraumes, der sich zwischen den Erscheinungsjahren der beiden Sammlungen ausdehnt und trotz der verschiedenen Zwecke, welche die beiden Märchensammlungen verfolgen, liegt es doch nahe, beide gegenüberzustellen, um das stilistische Verhältnis der gleichen Märchenstoffe zu charakterisieren. Da aber die Märchensammlungen von ganz verschiedenen Voraussetzungen ausgehen, müssen diese vor dem stilistischen Vergleich festgelegt werden. Unsere Untersuchung zerfällt demnach in zwei getrennte Teile, einen literaturgeschichtlichen, der die Fäden zu verfolgen hat, die sich zwischen den Märchen der beiden Sammler ausspannen, und einen formalen Teil, der an der Hand eines stilistischen Vergleichs darlegt, inwiefern Perrault bereits in das Wesen des internationalen Volksmärchenstils eingedrungen war.

Um aber die Stellung der beiden Märchensammlungen zueinander zu verstehen, muß zunächst ein kurzer Blick auf die Entwicklung der Märchentradition geworfen werden. Erst dann ist es möglich, auf die Geistesströmung zur Zeit des Erscheinens der beiden Sammlungen einzugehen und den betreffs der Autorschaft Perraults entstandenen Zweifel zu erklären. Perraults literarischer Einfluß führt dann von selbst zu der Märchenliteratur in Deutschland und der Stellung der Kinder- und Hausmärchen zu der Märchenliteratur.

B. Die Märchensammlungen Perraults und der Brüder Grimm im Lichte ihrer Zeit; ihre literaturgeschichtliche und Kulturgeschichtliche Bedeutung.

Als im Jahre 1697 mit Perraults contes de ma mère l'oye die erste Märchensammlung erschien, die mit voller Klarheit das Märchen von verwandten Dichtungsgattungen trennte, da hatte dieses einen bereits viele Jahrhunderte alten Entwicklungsprozeß hinter sich. Wir wissen jetzt nicht mehr, und kaum wird uns das Rätsel gelöst werden, wie sich in der unendlichen Zeit die verschiedenen Stoffe zu dem Märchenmeer vereinten, das immer und immer wieder seit der frühesten Kindheit unsere Sympathie gewinnt und doch in seinem Ursprung, seiner Zusammensetzung und Lebenskraft alle Zeiten ein Problem der Gottteswissenschaft bleiben wird. Nur die vergleichende Völkerkunde läßt bei der Prüfung der geistigen Veranlagung von Naturvölker ahnen, daß sich in ihm kein Urkeim verbirgt.[1])

Wenn man der nicht ganz unwahrscheinlichen Annahme, welche die Anfänge des Märchens wie des Volksliedes in den begleitenden Worten rythmischer Arbeitsweisen sieht[2]), zustimmt, wäre in frühester Zeit die social gebundene Gesellschaft Vermittler der Märchenstoffe gewesen; das Märchen war wie alle Bewegungslieder der Erhalter der rythmischen Arbeit. Im Laufe der Zeit lösten sich die begleitenden Worte von der rythmischen Bewegung und führten immer noch in der Gesellschaft ein selbständiges Dasein, indem die Worte, die in freier Entfaltung verstandesmäßig zu geschlossenem Inhalt vereint wurden, lediglich zur geistigen Unterhaltung dienten. Der Stoff entsprang der urzeitlichen Logik, die ja auch heute noch einen wesentlichen Bestandteil unserer Märchen und Sagen bildet; noch jetzt wird das echte Märchen nicht von dem Individium, sondern von der Gesellschaft, die sich zu bestimmten Tageszeiten an verschiedenen Plätzen zum geselligen Beisammensein vereint[3]), gepflegt. Dieser Vermittlung der Märchenstoffe

---

[1]) vgl. Wundt, W., Völkerpsychologie II, 3. Leipzig 1909 S. 29 ff. Vgl. auch Steinthal: Mythus, Sage, Märchen. Ztschr. f. Völkerpsychologie 1887 S. 113—135. Wolf, Mythus, Sage, Märchen. Programm, Düsseldorf 1896; Mähly: Mythus, Sage, Märchen. Zeitschrift für Kulturgeschichte. VI. Köpke, Fr., Märchenpoesie (!) Herrig's Archiv Bd. 38. S. 131—168.

2) Van Gennep: La formation des Légendes, Paris 1912, S. 12, 15. Bücher, Karl: Arbeit und Rhythmus. Leipzig und Berlin 1909 [4].

[3]) cf. besonders die den französischen Märchensammlungen vorausgeschickten Auseinandersetzungen über die Existenzbedingungen des Märchens; z. B. Carnoy: Littérature orale de la Picardis Paris 1884. Bd. II, Bd. III Einl.

wie sie namentlich in den unteren Schichten der Bevölkerung üblich ist, kennt die schriftliche Fixierung fast nicht. Trotzdem zeichnet sie eine unvergleichliche Lebenskraft aus, die in der formelhaften Vortragsweise begründet liegt, und die die Tradition bis in die jüngste Zeit bei allen Völkern noch nie unterbrechen ließ. Man kann diese Art der Vermittlung, weil sie die gewöhnliche der niederen Schichten des Volkes ist, die Volkstradition nennen, im Gegensatz zu der literarischen Tradition.

Die literarische Tradition unterscheidet sich von der Volkstradition dadurch, daß nicht die Gesellschaft, sondern die Einzelperson meist unter Heranziehung der schriftlichen Fixierung die vermittelnde Rolle übernimmt. Läßt die literarische Tradition in der Datierung der Märchenstoffe den terminus ante quem zu, und gibt sie somit wenigstens die Grundlage für die Entwicklungsgeschichte einzelner Motive, so ist doch an ihr ein Mangel nicht zu verkennen. Die Märchen erscheinen nie in ihrer ursprünglichen Gestalt, sondern jeder der Übermittler stutzt sie für seinen Zweck zu; der Wert des Märchens ist von diesen Traditionen nicht oder nur unvollständig erkannt[4]). Diese Verkennung geht am deutlichsten aus der unselbständigen und bruchstückartigen Überlieferung hervor. Spielleute und Historiker fügen sie ihren epischen Stoffen bei[5]), geben auch nur kurze Anspielungen[6]). Tendenziös gefärbt wird das Märchen meist von kirchlichen Kreisen, die sich frühzeitig gegen die heidnischen Elemente der Märchenpoesie wandten und das rusticas fabulas dicere verboten oder das Märchen geistlich einstellten. So wird das Märchen in die Predigt aufgenommen[7]) oder ihm eine pädagogische Tendenz unterschoben. Im Abendland ist die erzieherische Verwertung des Märchens weniger bekannt als im Orient; das Buch der sieben Meister, eine Sammlung von Märchen, Fabeln und Erzählungen wurde abgefaßt, um Schülern „Respekt vor Lehrern und Erziehern, Vor-

---

[4]) Auch der Begriff des Märchens ist jung. Er ist in Deutschland erst von den Romantikern geschaffen, vgl. Paul's Grundriß II, 1. S. 177; der Engländer und Franzose hat heute noch kein eigentliches Wort dafür, sondern muß den Begriff umschreiben mit fairy tale oder conte merveilleux, conte de fées, contes proprement dits. Vgl. Oudin, Antoine . curiositez françaises etc. Paris 1640 S. 117 ff. und Du Méril: Etudes sur quelques points d'archéologie et d'histoire littéraire. Paris, Leipzig, 1862, S. 427 ff.

[5]) Amil et Amile. Fredegar IV. 38. Gregor von Tours: historia Francorum IV, 6. E. Lang, Andr. Myth, Ritual and Religion. London 1887 Bd. II, S. 289 ff. Hertz, Wilh. Spielmannsbuch. Stuttgart, Berlin 1905 III, S. 11 ff.

[6]) Köhler, Reinhold, Aufsätze über Märchen und Volkslieder. Berlin 1894. S. 15 ff.

[7]) Landau: die Quellen des Decamerone. Stuttgart 1884. S. 28.

sicht im Handeln und Urteilen und Sichinachtnehmen vor den Tücken böser Weiber" zu lehren; eine ähnliche Tendenz verfolgt der Pantschatantra[8]). Im Occident gehört zu der aristokratischen Tradition die für unsere Untersuchung nicht unbedeutende Feenliteratur, von der noch die Rede sein wird.

Wissen wir, wo die Wiege der Perraultschen und Grimmschen Märchen stand? Wohl wissen wir genau, wo die Brüder Grimm ihre auf echter Volstradition beruhenden Märchen sammelten (s. u.); bei Perrault fehlen alle Hinweise auf eine Quelle der Märchen, ja man hat selbst die Autorschaft Perraults in Abrede gestellt. Diese Tatsache wird uns nur verständlich, wenn wir einen Blick auf die literarische Stellung der Volksliteratur zur Zeit Perraults und die diesbezügliche literarische Ästhetik werfen.

Das 16. Jahrhundert zeigt in Frankreich trotz der durch die Renaissance überlieferten fremden Stoffen ein reges Interesse für alle nationale Volsüberlieferung. Rabelais gibt das Volksbuch vom Riesen Gargantua (1534) heraus und schreibt in dessen Nachahmung erfolgreich mehrere Fortsetzungen, die reich an volkstümlichen Reminiszensen sind; Marguerite von Navarra läßt unter ihrem Protektorat den bereits durch die lateinische Übersetzung des Petrarka bekannten Dekameron von Antoine Le Maçon ins Französische übertragen unb schreibt selbst in Anlehnung an die Übersetzung den Heptameron. Selbst Molière hat während seiner Wanderjahre volkstümliche Elemente gesammelt und sie in seinen Erstlingswerken verarbeitet. Eine Reaktion tritt erst mit der Blüte des Klassizismus ein. Unter Verleugnung aller nationalen Erzeugnisse werden alle aus dem Volke stammenden Stoffen als unwürdig und unpoetisch hingestellt. Nur das klassische Altertum mit seiner konventionellen, in feste Regeln eingeschnürte Literatur darf dem, der auf den Namen eines Dichters Anspruch erhebt, als Vorbild gelten. Hierzu tritt seit Deskartes und Boileau eine starke Betonung der ratio, die alles vernunftsgemäß — auch in der Dichtung — zu ergründen suchte. Das Bereich der literaturfähigen Stoffe wurde durch Boileaus Art poétique begrenzt[9]). Nur was wahr und schön ist, darf Gegenstand der Dichtung sein. Schön ist aber nicht die in dem Alltagsleben verkörperte Welt, sondern was dem Gesetz der Vernunft, Sitte und Bildung der vornehmen Welt entspricht; nur Stoffe aus dem Leben dieser Kreise dürfen Gegenstand poetischer Darstellung sein. Damit war das Urteil über alle Volksliteratur, auch über das Volksmärchen gesprochen. Zu diesem hat Boileau noch einmal in seiner Dissertation sur Joconde Stellung genommen, indem er dort die ver-

[8]) Benfey, Theod. Pantschatantra. Leipzig 1859. Bd. I, Einl.
[9]) Birch-Hirschfeld: Geschichte der franz. Literatur. L. 1913². S. 190.

nichtenden Worte schreibt: **Qu'aurait-on dit de Virgile, bon dieu! si à la descente d'Enée dans l'Italie il lui avait fait conter par un hôtelier l'historie de Peau d'âne ou les contes de ma mère l'oye, car l'histoire de Foconde n'est guère d'autre rang!**" Das Märchen schien für immer gebannt. Trotzdem fanden die Märchen Perraults einen ungeahnten Beifall. Es geht daraus hervor, daß die rationalistisch veranlagte Zeit das Märchen nicht vollkommen ertöten konnte. In der alten Frische lebte es in der Landbevölkerung und Kinderstube fort. Von der Kinderstube ging es in die Salons der gelehrten Frauen, die es durch eigene Zutaten ausdehnten und ausschmückten, um die Zuhörer durch die ungeheuerlichsten Überraschungen zu fesseln[10]). Welchen Umfang die Märchen dann annahmen, kann man zum Beispiel aus einem Brief[11]) der Mme. Sévigné erkennen, in deren Salon man für ein einziges Märchen länger als eine Stunde zum Erzählen brauchte. Aber auch aus der Literatur war das Märchen nicht vollkommen geschwunden; da auch Männer aus höheren Kreisen trotz der Kritik Boileaus an ihm Gefallen fanden.[12]), wurde es seit Anfang des 17. Jahrhunderts öfter in den Roman eingestreut[13]), bis es sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von ihm als selbständige Gattung loslöste. Gerade in dieser Zeit wurde die französische Literatur durch die Berichte und Reiseerzählungen der aus dem Orient zurückkehrenden Kaufleute neu befruchtet[14]). Im frühen Mittelalter war ja der Orient dem Abendländer nur durch einige vage, der Phantasie entsprungenen Vorstellungen bekannt, im 15. und 16 Jahrhundert war er ganz aus dem Horizont des Abendländers verschwunden. Erst unter dem Protektorat Colberts wurde er das Ziel neuer politischer und kultureller Interessen. Eine wichtige Quelle für die reale Kenntnis des Orients mit seiner Pracht und seiner phantasiebegabten Bewohner waren für Colbert die Berichte der Gesandtschaften. Diese wurden dem Minister aber von Perrault übermittelt[15]). So mag Perrault eher als die meisten seiner Zeitgenossen die Märchenwelt des Orients kennen gelernt und seinen Blick für die einheimische Märchenliteratur geschärft haben.

Wichtiger als die Märchenliteratur Frankreichs und des Orients wurde aber für Perrault sein Streit mit Boileau.

---

[10]) Mlle L'Héritier de Villadon: Oeuvres meslées Paris 1896, S. 229, 312 ff.

[11]) 6. August 1677 an ihre Tochter.

[12]) Les mémoires de Messires Roger de Rabutin, comte de Burry. Amsterdam 1731. Bd. II, S. 168.

[13]) Morillot in Petit de Juleville. Bd. V. S. 580.

[14]) Zum Folgenden vergl. Martino Pierre: L'orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle. Paris 1906.

[15]) Bonnefon, Revue d'histoire littéraire. 1904. S. 382.

Mit seinem in der Akademie verlesenen Gedicht: „Le Siècle de Louis le Grand“ machte Perrault Front gegen alle Verehrer des Altertums und das verwickelte ihn in Auseinandersetzungen mit Boileau. Er hat später seine Ansichten ausführlich in den Parallèles des Anciens et Modernes dargelegt. In Gegensatz zu Boileau betonte er den Wert der zeitgenössischen Dichter und Künstler wie Racine, Molière, Scudéry, St. Arnaud, Lafontaine etc. Wohl seien die antiken Dichter für die Schulung der Franzosen von großer Bedeutung gewesen, jetzt sei aber die Zeit gekommen, die Vormundschaft der alten Lehrer abzustreifen und den Wert der nationalen Dichtungen zu ehren. Er selbst hat seine Ansichten dadurch bekräftigt, daß er sich Lafontaine zum Lehrmeister auserkor: Mit seinen souhaits ridicules nimmt er einen Stoff auf, den fünfzehn Jahre vor ihm Lafontaine bereits behandelt hat; im L'Esprit fort läßt er sich von der burlesken Darstellung seines Meisters leiten und in den contes hat er, wie wir noch sehen werden, die äußere Form ganz der der Fabeln Lafontaines nachgebildet. Indes fand Perrault im querelle des anciens et modernes nicht allein seinen stilistischen Meister, sondern er wurde durch ihn auch wieder aufs Märchen geführt. Bei der Gegenüberstellung der französischen und antiken Stoffe fand er in den milesischen Geschichten das antike Märchen wieder[15a]). Wie bei jedem Stoff fand er auch hier den französischen dem antiken überlegen. „Les fables milésiennes sont si puériles que c'est leur faire assez d'honneur que de leur opposer nos contes de Peau d'âne et de ma mère l'oie“ [16]). Die Gegenüberstellung des französischen und antiken Märchens mag Perrault zur Veröffentlichung der franzöſ. Märchen veranlaßt haben; er hat mit ihnen einen neuen Beweis von dem höheren Wert der französischen Literatur gegenüber der antiken bringen wollen.

Die Contes de ma mère l'oye erschienen zuerst 1696/97 nacheinander, ohne Angabe des Verfassers im Mercure und dem meist von Raubdrucken lebenden Recueil Moëtjens [17]). In Buchform wurden sie 1697 unter dem Titel: Histoires du contes du temps passé avec des moralités mit einer Widmung an Madmoiselle unter dem Pseudonym P. Darmancourt herausgegeben. P. Darmancourt war ein Sohn von Karl Perrault; das einzige was wir von ihm wissen, ist, daß er im Jahre 1700

[15a]) Rohde, Erwin: der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1900 [2].

[16]) Vorwort zu den contes en vers und seine Parallèle, 2e partie. S. 125.

[17]) Bonnefon, Rev. d'hist. litt. 1906. S. 627 ff.

als Lieutenant „dans le Régiment Dauphin“ gestorben ist[18]). Trotzdem hat man sich bis in die neuste Zeit den Kopf zerbrochen, welcher Anteil ihm zuzuschreiben sei, da die Contes unter seinem Namen erschienen. Während man früher das Alter des Kindes bei der Redaktion der contes auf neun bis zehn Jahr ansetzte, neigt man jetzt mit Unrecht dazu, ein Alter von neunzehn Jahren anzunehmen[19]), denn die Märchen waren nicht erst seit 1695 handschriftlich verbreitet[20]), sondern waren bereits bei der Abfassung der Parallèles bekannt. Es ist das aus einer Stelle der Parallèle zu schließen, in welcher auf den Petit Poucet angespielt wird[21]). „. . . les contes d'âne, où ils introduisent des certains hommes cruels qu'on appelle des ogres qui sentent la chair fraiche et qui mangent les petits enfants; ils leur donnent ordinairement de bottes de sept lieues, pour courir après ceux qui s'enfuyent“. Zieht man die Vorarbeiten zu den Parallèles und das Erscheinungsjahr der Parallèles heran, so kommt man, wenn man für das Alter Darmancourts beim Tode 20 Jahr annimmt, auf reichlich zehn Jahre. Das stimme auch zu einer anderen Stelle der Parallèles, wo Perrault angibt, daß er sich von einem zehnjährigen Knaben Märchen erzählen ließ.

Betreffs des persönlichen Anteils der Kinder an den contes gehen die Meinungen noch weiter auseinander; bald spricht man ihm jeden Anteil ab, bald sucht man sie ihm ganz abzusprechen. Die Ansicht, Perrault habe seine contes aus dem Pentameron Basiles abgeschrieben[22]), kann für unsere Betrachtung unbeachtet bleiben; denn es sind nicht nur nicht alle Märchen Perraults in Pentameron enthalten, sondern es fehlt auch der Beweis, daß Perrault den in außeritalienischen Ländern wenig verbreiteten Pentameron[23]) gekannt hat. Ebensowenig läßt sich mit der Behauptung etwas anfangen, Perrault habe seine Märchen einem alten Manuskript mit Feengeschichten entnommen[24]), da man die-

---

18) La cabinet des fées. Amsterdam, Paris 1785—88. Bd. 37. S. 237. Mercure de France. März 1700.

19) Pletscher, Theodor: Die Märchen Charles Perraults. Berlin 1906. Martin Levaux, Rev. d'hist. litt. 1900. S. 221 ff. nimmt in diesem für die Verfasserfrage wichtigen Punkt keine feste Stellung ein, sondern schwankt zwischen beiden Annahmen.

20) Pletscher, S. 16.

21) Parallèles. Bd. III, S. 120.

22) Genin, L'Illustration, Ier mars 1856.

23) Grimm: Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen, Ausg. Reclam, Bd. III, S. 298 ff.

24) Monteuil, Alexis: Traité des manuscripts. Bd. III. S. 248.

ses seitdem nie wieder zu Gesicht bekommen hat[25]). Alle neueren Annahmen sind rein subjektiv und bis auf Marty Levaux nur Variationen der Theorie Walckenaers. Dieser nimmt an, Perrault habe seinem Sohn mit dessen Erziehung er sich eifrig beschäftigte, die Märchen zur stilistischen Schulung als Aufsatzthemen gegeben. Durch die schlichte Erzählung des Kindes sei er angeregt worden die Märchen aufzuzeichnen. Infolge seines hohen Alters und seiner führenden literarischen Stellung, habe er aber Bedenken getragen, derartige Bagatellen unter seinem Namen zu veröffentlichen, und deshalb habe er zu dem Namen seines Sohnes Zuflucht genommen. Durch die List habe er aber niemand täuschen können, auch habe er bei dem Erfolg der Märchen garnicht gewünscht, daß man seine Autorschaft verkannte[25]). Im neunzehnten Jahrhundert wurde die Theorie wie folgt wieder aufgenommen:

1) Der Sohn kennt die Märchen aus dem Volksmund und diktiert sie seinem Vater[26])

2) Perrault ist nur durch die schlichte Erzählung seines Sohnes angeregt worden; die Redaktion ist allein dem Vater zuzuschreiben[27]), der Stoff stammt aus dem Volk.

3) Die Rolle des Sohnes wird ganz ausgeschaltet, der Vater schöpft direkt aus dem Volksmund[28]).

Ehe wir zur Kritik der Arbeit von Marty Lavaux, der sich am ausführlichsten mit der Verfasserfrage befaßt hat, übergehen, sei zunächst in diesen Ansichten getrennt, was die Phantasie einzelner Personen schuf und was auf fester Grundlage beruht. Daß die contes auf die Erzählung des Sohnes zurückgehen, ist die Kombination zweier Angaben von den Zeitgenossen Perraults. Perrault schrieb ja selbst, wie wir bereits sahen, mit seiner Parallelle, daß er sich von einem zehnjährigen Kinde Märchen erzählen ließ[29]), und Mlle. l'Héritier erzählt in der an die Tochter Perraults gerichteten Widmung ihres Märchens Marmoison[30]) „On fit en-

---

25) Deulin; Les contes de ma mère l'oye avant Perrault. Paris 1879 S. 27, Anm. 1.

25a) Walckenaer. Lettres sur les contes de fées. Paris 1826. Lettre VII. S. 29.

26) Sébillot, Revue des trad. pop. Bd. 9. S. 40. St. Beuve: Lundis V. S. 216. Pletscher, S. 15, 43.

27) Deulin, S. 23. (St. Beuve Nouveaux Lundis I, S. 387. Bonnefon 1907. S. 629).

28) Bonnefon 1907 S. 629 u. St. Beuve, Nouveaux Lundis I, S. 387. Ohne wesentlichen Änderungen lehnen sich an Walckenaer an: Deschannel, Le romantisme des classiques, Bd. IV, Paris 1888, S. 263, Morillot S. 580, Marty Lavaux in seinem ganzen Artikel.

29) vgl. S. 7.

30) vgl. S. 1.

core cent réflexions dans lesquelles on s'empressa de rendre justice de ce savant homme, dont il est vous si glorieux d'être fille; on parla de la belle éducation qu'ils marquent tous beaucoup d'esprit et enfin on tomba sur les contes naïfs qu'un de ses jeunes élèves a mis depuis peu sur le papier avec tant d'agrément". Aus diesen beiden Angaben können wir nur entnehmen, daß Perrault sich von seinem Sohn Märchen erzählen ließ; daß es aber die **contes de ma meré l'oye** gewesen sind, und daß er sie dem Diktat seines Sohnes nachgeschrieben hat, muß dahingestellt bleiben. In der Tat hat man schon zu Lebzeiten Perraults daran gezweifelt, daß Perrault fils Urheber der **contes** sei. In einer Streitschrift[31]) gegen die Märchenliteratur heißt es: **„quelque estime que j'aie pour le fils de l'académicien, dont vous parlez, j'ai peine à croire que le père n'ait pas mis la main à son ouvrage."** Mit Recht hat man deshalb in neuerer Zeit den Sohn als Urheber der **contes** fallen lassen und ihm auf Grund des Titelbildes nur einem gewissen Anteil zuschreiben wollen. Wie lose und widerspruchsreich ist aber auch hier die Beweisführung! Die Grundlage bildet wie erwähnt das farbige Titelbild[33]) der ersten Auflage. Im Mittelpunkt dieses Bildes sitzt eine alte nach Bauerntracht gekleidete Frau, die einem kleinen Jungen und Mädchen bei ihrer Arbeit am Spinnrocken Geschichten erzählt. Eine ältere Gestalt scheint weniger Interesse dafür zu haben; sie steht abseits in der Nähe des wärmenden Kamins, vor dem sich eine große Katze behaglich ausgebreitet hat. Auf einer Tür hinter der Spinnerin finden sich die Worte **Contes de ma mére l'oye.** Obgleich nun Marty Levaux im Anfang seiner Arbeit eingesteht, daß uns alle näheren Angaben über Darmancourt fehlen, identifiziert er ihn ohne weiteres mit dem aufmerksamen Zuhörer, der neunzehn Jahre alt „sich auf die Knie der Erzählerin stützt und sich krampfhaft zu bemühen scheint, die Geschichten, die er hört, seinem Gedächtnis einzuprägen[34])". M. L. geht aber noch weiter: wenn der aufmerksame Zuhörer Darmancourt ist, haben wir in den übrigen Personen den anderen Sohn, die Tochter Perraults und eine Frau vom Lande,

---

31) [Villiers] Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps pour servir de préservatif contre le mauvais goût, dédiés à messieurs de l'Academie française. Paris 1699. S. 70.

32) Marty-Lavaux.

33) Die Nachbildung bei Deulin ist in den Details nicht genau. vgl. Das Faksimile und die Beschreibung der ersten Auflage bei M. Jules le Petit: Bibliographie des principales Editions originales d'Écr. fr. S. 439 und Claye (d'Elyac) La Bibliophilie 1891/92 p. 17.

34) Mercure de France. mai 1700.

welche als Vermittlerin der Volkstradition funktioniert, zu suchen. Wären noch einige Personen dagewesen, so hätte M. L. auch den Vater und die Mutter Darmancourts entdeckt. Eine solche willkürliche Interpetation des Titelbildes ist als Grundlage einer Beweisführung völlig haltlos; das mindeste wäre doch, daß die Gründe für eine derartige Auslegung angegeben werden. Leider wird man diese vergebens suchen, und deshalb liegt keine Veranlassung vor, in dem Bild etwas anderes als eine allgemeine Darstellung der volkstümlichen Märchentradition zu sehen. Dem Sohne Perraults kann auf Grund des Bildes ein Anteil an den Märchen nicht zugeschrieben werden. Abgesehen von den stilistischen Gründen, die wir später zu prüfen haben, und dem berechtigten Zweifel bei Villiers muß man auch sonst an der Mitarbeit Darmancourts zweifeln; denn warum gedenkt der Mercure, der mit den Arbeiten Perraults wohl vertraut war, beim Tode Darmancourts seiner mit den unbedeutenden Worten, ohne seine literarische Bedeutung zu würdigen: „**fils de M. Perrault ancien contrôleur des bâtiments du Roi, l'un des quarante de l'Academie française, dont nous avons quantité d'ouvrages de galanterie et d'érudition estimés**[35]). Wir haben indes nicht nur negative, sondern auch positive Beweise, daß Charles Perrault letzter Hand der Verfasser der **contes** ist. Der Abt Dubois, ein Vertrauter Perraults, bezeichnet Perrault in seinem Briefwechsel mit Bayle dreimal als den Autor der **contes**. Auch die Ankündigung des Werkes im Mercure[36]) spricht ganz für die Autorschaft Perraults. Es ist hier zunächst von dem Band der **Parallèle des anciens et des modernes** und **les hommes illustres qui ont vecu pendent ce siècle** die Rede und ohne Unterbrechung heißt es dann weiter:

„Je me souviens de vous avoir envoyé l'année dernière le conte de La belle au bois dormant, que vous me temoignâtes d'avoir lu avec beaucoup de satisfaction. Ainsi que je ne doute point que vous n'appreniez avec plaisir que celui qui en est auteur vient de donner un recueil de contes qui en contient sept autres, avec celui-là. Ceux qui font de ces sortes d'ouvrages sont ordinairement bien aises qu'on croie qu'ils sont de leur invention. Pour lui il veut bien qu'on sache qu'il n'a fait autre chose que de les rapporter naivement en la manière qu'il les a ouï conter dans son enfance. Les connaisseurs prétendent qu'ils en sont plus estimables et qu'on les doit regarder ayant pour auteurs nombre infini de pères, de mères, de grand-mères, de gouvernantes et de grand' amies qui depuis peut-être plus de mille ans y ont

---

35) 23. Sept. 96; 1. März 97; 19. August 97.
36) Mercure de France. janv. 1697.

ajouté, en enrichissant toujours les uns sur les autres, beaucoup d'agréables circonstances, qui y sont demeurées, pendant que tout ce qui était mal pensée est tombé en l'oubli. Ils disent que ce sont tous des contes originaux de la vieille roche, qu'on retient sans peine et dont la morale est très claire, deux marques les plus certaines de la bonté d'un conte. Quoiqu'il en soit, je suis fort sûr qu'ils vous divertiront beaucoup et que vous y trouverez tout le mérite de semblables bagatelles peuvent avoir. C'est chez le sieur Barbier qu'ils se trouvent".

Wir können jetzt nicht mehr nachweisen, ob es nicht Perrault selbst ist, der schüchtern das Erscheinen seines Werkes ankündigt; sicherlich hat die Zeilen eine Person geschrieben, die über den Ursprung der Märchen gut unterrichtet war, und es braucht wohl kein Wort verloren zu werden, um die alleinige Autorschaft Perraults festzustellen. Von dieser Überzeugung wird uns auch das Pseudonym, unter dem die **contes** erschienen, nicht abbringen. Abgesehen davon, daß sich der Autor eines Werkes zur Zeit Perraults überhaupt gern hinter einem Pheudonym verbarg, erscheint die Vorsicht bei den **contes** doppelt gerechtfertigt. Walckenaer hat mit Recht hervorgehoben, daß sich Perrault im Alter von 67 Jahren genierte noch Bagatellen zu veröffentlichen, über dessen Erfolg nichts Bestimmtes vorauszusagen war; denn nicht allein inhaltlich setzte er sich im Gegensatz zur Zeitliteratur, sondern auch in den Form. Nicht wie Boileau forderte, gab er die kleinen Erzählungen in Versform heraus, sondern, seitdem er in seinen Versmärchen wenig Erfolg gehabt hatte, faßt er sie, abesehen von den angefügter moralischen Lehren in Prosa ab. Welche Schwierigkeit aber für die Zeit Perraults bestand, ein Werk in natürlicher Prosa, wie sie im täglichen Leben gesprochen wird, kann man am besten aus dem Vorwort Lafontaines zur **Psyché** erkennen: Die Verse fallen ihm leichter als die Prosa, jene schreibt er in seinen Musestunden, auf die muß er lange Zeit verwenden.

Alle Bedenken Perraults erwiesen sich indes als unbegründet: die **contes de ma mère l'oye** hatten einen größeren Erfolg als je eines seiner Werke erlebt hatte. Nur die Märchen Perraults haben seinen Ruhm begründet und seinen Namen für immer unsterblich gemacht; erst seit Perrault wird das Märchen literaturfähig. Wie Pilze beginnen die Märchenerzählungen nach dem Erscheinen der **contes** emporzuschießen. Es wird notwendig sein, um die Stellung der Kinder- und Hausmärchen zu verstehen, die Entwickelung der Märchenliteratur in Frankreich und ihr Einfluß auf Deutschland [37]) kurz zu charakterisieren.

---

[37]) Remy de Gourmont: Promenades littéraires Bd. I. Paris 1904 S. 248 ff. Pletscher S. 34. Suchier-Birch-Hirschfeld S. 508. Lefèvre, André, Les Contes de Charles Perrault, Paris o. J. S. XLI.

Angeregt von den Versmärchen Perraults hatte (1691) hatte Mlle. L'Heritier, die in enger Beziehung zur Familie Perraults stand, in ihren oeuvres meslées[38]) eine Reihe von einzelnen Märchen veröffentlicht. Auch Mlle de la Force steht mit ihren fées, contes des contes (1692) noch unter dem Einfluß der Versmärchen Perraults. Erst seit dem Erscheinen der contes de ma mère l'oye werden die Märchen häufiger. Es erscheinen 1698 von der Gräfin d'Aulnoy: Les contes de fées (8 Bände!) Preschac; Les contes moins contes que les autres; Comtesse Murat les contes des fées; 1703 Mme d'Auneuil: la tyrannie des fées détruite.

Das Märchen ging, also namentlich aus Frauenhand hervor; in den Salons hatte es eine neue Pflegestätte und damit einen neuen Charakter erhalten. Es sank in den Salons zum Unterhaltungsmittel der gelehrten Frauen herab und diente dazu, de „tuer le temps". Länge und Neuheit der Ereignisse wurden Hauptforderungen, die man an ein gutes Märchen stellte. Die Feen wurden häufiger und gewannen mit ihren Wundern zunehmend an Bedeutung. Zutaten der erzählenden Person, Detaillierung des Milieus, ungewöhnliches Ausspinnen der Handlung, die durch die wunderlichsten Geschehnisse das Schlafbedürfnis der Zuhörer unterdrücken mußte, bildeten die Anfänge für die Verunstaltung des Volksmärchens, wie es Perrault zu pflegen versuchte. Am besten von allen hat noch die Gräfin d'A'ulnoy den Volkston getroffen[39]), wohl schöpft sie noch zu dem größten Teil aus dem Volksmund; aber sie ändert auch bereits an der ursprünglichen Gestalt des Volksmärchens, indem sie den Schauplatz des ländlichen Milieus in das elegante Hofleben verlegt. Die Landleute verwandelt sie in Idealgestalten von Fürsten und Fürstenkindern, die schlichten Bauernhäuschen werden bei ihr zu prächtigen mit Gold und Silber geschmückten Palästen und Schlössern. An Stelle der armen bedrückten Gestalten treten mehr die Feen in ihrer Tätigkeit als deus ex machina; der ursprüngliche naive Ton, die Illusion alles Wunderbaren geht dem Märchen durch die stark hervortretende, zielbewußte pädagogische Tendenz verloren[40]). Trotzdem haben die Märchen, die bis zum Jahre 1704 erschienen, den Wert daß sie nicht reines Phantasiegebilde sind, sondern inhaltlich meist auf dem Volksmärchen beruhen; die Staffage ist gewöhnlich der nationalen zeitgenössischen Welt entnom-

---

38) Dieses Werk erschien zugleich noch unter dem Titel Biggarures ingénieuses ou recueil de diverses picèes galantes en prose et en vers. Es ist also kein bestimmtes Werk wie Pletscher annimmt.

39) Grimm, Anmerkungen Bd. III. S. 314. Krüger, Dissertation, Leipzig, 1914,

40) Montéguet: Revue des deux mondes. S. 663.

men. Sie können etwa in Deutschland mit den Märchen des Musäus gleichgestellt werden, der ebenfalls in seinem Märchen alte Volksstoffe nach den literarischen Neigungen der Zeit bearbeitete und verlängerte. — Obgleich sich gewisse Kreise schon jetz gegen die Geschmacklosigkeit, die Länge und regellose Phantasie der contes wandte[41]), konnte doch die rasch vorwärts drängende Entwicklung der Märchenliteratur nicht aufgehalten werden. Die schriftstellerische Welt wurde geradezu von einer Wut, Märchen zu schreiben, überfallen, als die Kenntnis des orientalischen Fabellandes sich durch die Arbeiten der jeunes de langues erweiterte[42]). Die Gelehrten, welche einst unter dem Protektorat Colberts ausgezogen waren, den Orient zu erforschen und ein neues geistiges Band zwischen Orient und Occident zu knüpfen, begannen nach ihrer Rückkehr ins Abendland mit der Übersetzung der in den französischen Bibliotheken aufgespeicherten, unverständlich gewordenen orientalischen Handschriften. Von einschlagender Bedeutung für die Märchenliteratur war Gallauds freie Übersetzung einzelner Teile von Tausendundeinernacht[43]) seit dem Jahr 1704 und die der nunfolgenden anderen Übersetzungen: Petit de la croix gibt L'Histoire de la Sultane de Perse et des Vesirs (1707), Le Sage de Mille et un jours (1710 ff.) heraus. Die neue Staffage dieser orientalischen Erzählungen, die Überfülle unerwarteter und unvorbereiteter Ereignisse, das Auftreten der sprechenden und handelnden Wundertiere und Wunderbäume, das Eingreifen kräftiger Talismane, guter und böser Geister fand in phantastischen Gemütern begeisterte Aufnahme. Nicht zum mindesten war es die leidenschaftliche orientalische Liebe, die im grellen Gegensatz zu der in der französischen Literatur bekannten empfindsamen, galanten Schäferliebe stand, welche zur Nachahmung dieser orientalischen Dichtungen anregten. Sobald die orientalischen Handschriften erschöpft waren, beginnt man mit Nachahmungen die nur noch dem Namen nach Übersetzungen aus dem Arabischen, Russischen, Tartarischen, Chinesischen und Japanischem sind. So hat vor allem Guerilette seiner überschwellende Phantasie nie mit der schreibenden Hand zu folgen vermocht. (Les Mille et un Quart d'heure, contes tartares 1715, 1723; les Sultans de Guzarate ou les Songes des hommes éveillés, contes mongols 1732).

Am stärksten mußte sich der Einschlag orientalischer Stoffe in der inhaltlich verwandten Märchenliteratur bemerkbar machen.

---

41) Besonders Villiers 2. Dialog S. 69.

42) Martino, S. 252 ff.

43) Tyroff, Karl: Die Erzählungen aus Tausend und ein Nächten. Leipzig, 1908. Bd. 12. S. 231. E. Cosquin, Revue 'internationale. Jan. Apr. 1909. M. Carra de Vaux: Revue des deux mondes. 1906. S. 145.

In der Tat vollzieht sich in dieser bereits in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts ein wesentlicher Umschwung. Nicht allein erscheinen die angeblichen Märchen jetzt in unübersehbarer Menge, sondern auch der allgemeine Charakter ändert sich, indem die wesentlichen Bestandteile eines Märchens, seine Allgemeinheit und Unbestimmtheit in der Handlung und Darstellung aufgegeben werden, und ihr Schauplatz, wie meist bereits aus dem Titel hervorgeht, nach dem Orient verlegt wird; man vergleiche Les Aventures de Zéloide et d'Amanzarisdne(1715) Les voyages de Zulma dans le pays de fées (1734) Zulmis et Zelmaide (1745) Contes des genies (1765) Doch nicht immer blieb das arabische Märchen selbständig neben dem einheimischen französischen Märchen bestehen, sondern beide verquickten sich zu einem neuen Gebilde. Anfangs erschienen nur scherzhafte Nachbildungen. Caylus (Féeries nouvelles, nouveaux contes orientaux) und Hamilton (Contes 1730) ahmten die orientalischen Märchen nach, um sie der Lächerlichkeit preiszugeben; Beaumont (le Magasin des enfants) weiß nur einiges wertloses Geschwätz vorzusetzen. Jedes seines Märchen schwillt zu einem Buch an, in dem Feenwelt und märchenhafte Ereignisse der Allegorie und nackten Moral weichen müssen. Schon bei ihm fühlt man an den eingelegten philosophischen Gesprächen die Nähe der Encyclopädie. Das Ende wurde aber dem französischem Märchen von einer anderen Seite bereitet. In einer ganzen Reihe von Märchen wurde eine Schilderung orientalischen Lebens vorgetäuscht. In Wirklichkeit handelt es sich aber darin um Skizzen von der Schamlosigkeit und Dekadenz des Pariser Lebens. So sank das Märchen zu den ordinärsten Skandalgeschichten herab. Dieser allmähliche Verfall ist zu beobachten in [44]) Les aventures d'Abdalla, fils de Nanif (1713) Les voyages et Aventures des trois princes da Sarendile (1719) [Chevrier] Minakalis, fragment d'un conte siamois (1734) [ders] Atalzaide (1736), [Cahusac] Grigri, histoire véritable, traduction du japonais 1739 [Chevrier] Biribi. traduction du chinois par un français (1746) [Pajon] histoire des trois fils d'Haili Bassa et des trois filles de Siroco (1746) [La Morillière] Angola, histoire Indienne (1746) [Voltaire] Le crocheteur (1746) [Voisenon] Le Sultan Misapouf et la princesse Grisenine (1746) [Diderot] L'oiseau blanc, conte bleu (1748) [Palissot] Zellinger, histoire chinoise (1752) [Saurin] Mirza et Faturé, conte indien (1754) [de Saurigny] Apologues orientaux (1754) Inatula de Delhi, contes persanes (1769) [St. Lambert] Fables orientales (1772) [Cardonne] Contes et fables indiennes(1778) Nouveaux contes orientaux 1780.

[44]) Nach Martino und Pletscher, S. 36 ff.

Die Märchenliteratur der Franzosen im 18. Jahrhundert hat ihren Niederschlag in dem umfangreichen Sammelwerk „Cabinet des Fées" gefunden. Welch ungeheuerer Unterschied charakterisiert die Märchen Perraults, den man jetzt fast vergessen hat, und das vom Orient beeinflußte Märchen. Alle volkstümlichen Anklänge sind verschwunden, das Volksmärchen ist zum literarischen, zum Kunstmärchen geworden, in dem eine kühne und erfindungsreiche Einbildungskraft vor keiner Sonderlichkeit und Ungereimtheit zurückschreckt, sich in künstlichen Verwickelungen gefällt, die dem alten Volksmärchen fremd sind, und sich auch an Ironie und Persiflage freut(45)

Gerade dieses Kunstmärchen sollte für die deutsche Literatur eine große Bedeutung erlangen. Wir erinnern uns, das gerade in jener Zeit Deutschland ganz unter dem Einfluß französischer Kultur stand; französische Sitte beherrschte bis auf die größten Kleinigkeit die höhere Gesellschaft; während nur das Land von diesem französischen Einfluß bewahrt blieb und zum Erhalter deutschen Wesens wurde, verschmähte man in den Kreisen der Gebildeten die eigene Muttersprache zu Gunsten der französischen. Die nationale deutsche Dichtung lag darnieder, man ergötzte sich an den Werken der französischen Literatur. So gelangt auch das französische Kunstmärchen nach Deutschland(46) Das Volksmärchen war in jener Zeit in Deutschland von den Gebildeten noch nicht entdeckt, sondern erst durch das französische Kunstmärchen bekannt geworden; ja man hatte selbst anfangs den französischen Namen aus Mangel einer rechten Bezeichnung übernommen, bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kursierten sie unter den Namen „Contes de fées". In Deutschland macht aber das französische Kunstmärchen denselben Zersetzungsprozeß wie in Frankreich durch.

Man beginnt zunächst mit der Übersetzung orientalischer Märchen aus dem Französischen. Gueulette, Le Sage, Hamilton, Caylus, Tausendundeinenacht (durch Voß 1781) erscheinen in deutschen Übertragungen. An die eigentlichen Übertragungen schließen sich freiere dichterische Bearbeitungen, wie Wielands Wintermärchen (1776) Hann und Gulphene, Schach Solo, Dschinnistan (1786—89). Schließlich werden die Märchen ebenfalls in einer großen Sammlung vereint(47), in welcher die Märchen der d'Aulnoy, de la Force einen wichtigen Bestandteil bilden (48) da-

---

45) Birch-Hirschfeld, S. 218.

46) Benz, Richard: Die Märchendichtung der Romantiker. Gotha, 1908 S. 21 ff.

47) Cabinett der Feen. 1763—66.

48) Perrault war damals in Deutschland noch nicht bekannt. Er erschien in deutscher Übertragung erst 1770 unter dem Titel: „Einige Märchen für Kinder.

mit wäre auch die deutsche Märchenliteratur an ihrem Ende angelangt, wenn nicht eine neue, kräftige Strömung ihr frisches Leben verliehen hätte.

Ungeachtet des nur oberflächlichen französischen Einflusses lebte auf dem Lande und in der Stadt die nie versiechende Volksdichtung, die in Volksbüchern, Schwanksammlungen und Flugblättern ihren ersten literarischen Niederschlag gefunden hatte. Es galt nur noch die Brücke zwischen Volksdichtung und der Aufklärungsliteratur zu schlagen. Diesen Kampf gegen die papierne Poesie des Aufklärungszeitalters aufgenommen und erfolgreich durchgeführt zu haben, ist das Verdienst Herders. Er stieg aus der Gelehrtenstube hinab an den Brunnquell der Volkspoesie, um sie mit der Herausgabe der Volkslieder aller Nationen als echte, natürliche Poesie zu verherrlichen. Wenn Herder auch auf dem Gebiet der Märchenforschung nicht dasselbe wie auf dem Gebiet der Volksliederforschung geleistet hat, so ist es doch ihm zuzuschreiben, daß man den Volkserzählungen größere Aufmerksamkeit schenkte.

Kulturhistorisches, mythologisches und rein geschichtliches Interesse führten zu der Forderung, die im Volk gesammelten Erzählungen „ganz in Sprache, Ton und Erzählweise des Volkes" wiederzugeben[49]). Ludwig Tieck sucht als erster dieser Forderung nachzukommen, aber die Zeit fehlt ihm, bis zur echten Quelle herabzusteigen, und so begnügt er sich, aus den Volksbüchern, die nach seiner Ansicht dieselbe Frische wie die lebende Volkspoesie atmet, seine Märchen zu sammeln. Er hat auch den Kampf gegen die Aufklärung beendet und die Volksdichtung wieder zu einer neuen Kunst erhoben[50]). Als solche erkennt sie auch Otto Runge, als er im Einsiedler einige Märchen in plattdeutscher Mundart veröffentlicht [51]). Runge und Otmar waren auch die Vorbilder, denen die Brüder Grimm bei der Sammlung und Herausgabe der Kinder- und Hausmärchen folgten.

Die Anregung zu der Sammlung hatten die Schüler Karl Savignys von den Herausgebern des Wunderhorns Arnim und Clemens Brentano erhalten [52]). Als Quelle diente ihnen die mündliche Überlieferung und zwar zumeist die Erzählungen der Frau Viehmännin aus dem Dorfe Zwehrn bei Kassel, der sie in ihrer Einleitung zu den Märchen ein unvergängliches Denkmal gesetzt haben [53]) und der Marie im Wildschen Hause. Im Gegensatz zu

---

[49]) Otmar (Nachtigall). Einige Winke über Volkssagen und Volkserzählungen. 1796 in Beckers Erholungen.

[50]) Benz, S. 67.

[51]) Panzer, Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm in ihrer Urgestalt herausgegeben. München 1913. Einl. S. VIII ff.

[52]) Ebenda. Einl. S. VII ff.

[53]) Ebenda. Bd. II S. 2 ff.

der Perraultschen Sammlung steht also bei der Märchensammlung der Brüder Grimm fest, daß sie auf der Volkstradition beruht. Obgleich die Märchen nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt beibehalten wurden, sondern ihre Form von Ausgabe zu Ausgabe geändert wurde, sind die Brüder Grimm immer bemüht gewesen, alte Volkseigenheiten, soweit sie ihr kundiges Auge und ihr feines Gefühl entdekt hatte, zu erhalten. Die Änderungen ergaben sich zum großen Teil aus dem Anteil der Brüder an den Bearbeitungen der Märchen. Ursprünglich lag diese in den Händen Jakobs; erst später als andere wissenschaftliche Werke, vor allem die Herausgabe der deutschen Grammatik, Jakob ganz in Anspruch nahmen, ging die Bearbeitung der Märchen in die Hände Wilhelms über[54]). Während die erste Fassung der Kinder- und Hausmärchen noch ziemlich fest an der ursprünglichen Volksüberlieferung festhielt, indem sie vor jeder Zusammenfassung bruchstückartig überlieferter Märchen zurückschreckte und in ihrer Genauigkeit soweit ging, bei mehreren Fassungen diese unverbunden nebeneinanderzustellen, wurden diese später zu einem Ganzen abgerundet. Bei mehreren Varianten wurde oft unter Kombination mehrerer Motive eine einzige Fassung festgestellt, die Varianten wurden in die Anmerkungen hinter die Märchen gedrängt. Selbst die Form blieb nicht unangetastet, sondern der Stoff wurde im Ausdruck und Ausführung nach dem ästhetischen Gesetzen bearbeitet, sodaß die letzten Ausgaben der Kinder- und Hausmärchen ein einheitlicher, poetischer Stil durchzieht, der allein auf die Rechnung Jakobs zu setzen ist[55]). So wurden, nachdem erst vorher durch Arnim, Brentano und Görres Volkslied und Volksroman neu erweckt waren, dem deutschen Volk die naiven Kindergeschichten wiedergegeben, die sich ganz in die Kinderstube zurückgezogen hatten.

Geht aus der Geschichte der Kinder- und Hausmärchen hervor, daß die Brüder Grimm die Märchen als literarisch bearbeitbaren Stoff betrachteten, und ist auch ihr literarischer Einfluß ein großer gewesen[56]), so darf doch die weit größere kulturgeschichtliche, speziell folkloristische Bedeutung, die den Perraultschen Märchen abgeht, nicht unbeachtet bleiben[57]). Erst durch die

---

[54]) Labes, Eugen. Die bleibende Bedeutung der Brüder Grimm für die Bildung der deutschen Jugend. Programm, Rostock, 1887, S. 10.

[55]) Die ausführlichste Darstellung von der Entwickelung der letzten Form der Kinder- und Hausmärchen lieferte: Tonnelet, E., Les contes des frères Grimm. Étude sur la composition et le style du recueil der Kinder- und Hausmärchen. Paris 1912. Vergl. auch Steig, Herrigs Archiv 107, S. 277 ff. Hamann, Die literarischen Vorlagen der Kinder- und Hausmärchen und ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm. 1906. Palaestra XLVII.

[56]) Benz, S. 73 ff.

[57]) Zech, H., Contes de ma mère l'oye und die Kinder- und Hausmärchen. Programm. Stuttgart 1908.

Kinder- und Hausmärchen waren die Grundlagen für die Entwickelung der Märchenforschung gegeben. Die Brüder Grimm hatten bereits erkannt, daß in dem Märchen ein wichtiger Rest der Religion unserer Altvordern enthalten ist und deshalb zur Erschließung der ursprünglichen Form eines jeden Märchens mit peinlicher Genauigkeit die Varianten aller Stämme, Völker und Nationen, soweit sie ihnen bei ihrem verhältnismäßig geringen Quellenmaterial zugänglich waren, zusammengetragen. Die Kinder- und Hausmärchen regten sofort nach ihrem Erscheinen in allen Ländern, nicht zum mindesten in Frankreich, ähnliche Sammlungen an[58]). Hier traten zunächst Pluquet, Ollivier, Denis[59]) mit ihren folkloristischen Sammlungen hervor und nachdem seit 1853 der Staat die folkloristische Bewegung unterstützte, nehmen Männer wie Bladé Sébillot, Bédier[60]) die führende Stellung bis in die Gegenwart ein.

Bei dem lebhaften Interesse, das jetzt dem Märchen wieder entgegengebracht wurde, konnte es natürlich nicht ausbleiben, daß man dessen wieder gedachte, der vor länger als einem Jahrhundert Märchen aus dem Volksmund gesammelt hatte, aber infolge der rasch aufblühenden und ebenso schnell verfallenden Kunstmärchendichtung vergessen war: Perrault's Contes de ma mère l'oye erschienen in zahlreichen Neuauflagen,[61]) und Gelehrte in Paris, die in ihren wöchentlichen Zusammenkünften folkloristische Themen diskutierten, knüpften schon äußerlich an ihren Meister an, indem sie diese „Ma mère l'oye" tauften[62]). Wie einst die contes de ma mère l'oye indirekt die Sammluug der Kinder- und Hausmärchen veranlaßten, indem sie den Sinn für das Märchen schärften, so haben die Märchen der Brüder Grimm in letzter Linie zur Wiederauflebung der Contes de ma mère l'oye beigetragen.

---

[58]) Scheffler, Wilhelm. Die französische Volksdichtung und Sage. Leipzig, 1885. Bd. II. S. 147 ff.

[59]) Pluquet: Contes populaires. 1832. Ollivier, Jules: Les croyances et traditionelles du Dauphiné. 1832. Denis, Alphonse: Les chroniques et traditions provençales. 1832.

[60]) Contes et proverbes populaires de la Gascogne. 3 Bde. Paris 1886. Contes et proverbes populaires rec. en Armagnac. Paris, 1887. Contes populaires rec. en Agenais suivis des notes comparatives p. R. Köhler. Paris 1874.

Sébillot, Contes populaires de la Haute Bretagne. 3 Bde. Paris. 1880—1882. Contes des provinces de France. Paris 1884. Contes des Marins. Paris 1890. Contes du pays de Bigorre. Rev. d. Trad. pop. Bd. 17 (1902).

Das ausführlichste (nicht vollständige) Verzeichnis moderner französischer Märchensammlungen ist enthalten in Thimme, Ad., Das Märchen, Leipzig, 1909, S 179 ff.

[61]) Lefèvre, S. 167 ff.

[62]) Almanac des traditions populaires, 1883, S. 73.

Es führen somit verbindende Fäden zwischen den beiden Sammlungen herüber und hinüber. Man darf aber auch die geistige Verwandtschaft der Zeiten, in denen die beiden Märchensammlungen erschienen, nicht unbeachtet lassen. In Frankreich und Deutschland waren zur Erscheinungszeit die gleichen literarischen Strömungen vorhanden. Dort kämpfte Perrault den harten Kampf gegen die eifrigen Verehrer der Alten und trat mit aller Energie für den Wert der einheimischen Poesie ein. Trotz der herrschenden rationalistischen Strömungen veröffentlichte er seine Märchen, und suchte mit ihnen einen neuen Beweis für die Überlegenheit der französischen Zeitpoesie gegenüber der antiken Dichtung zu bringen.

Hier in Deutschland begann die Romantik, ebenfalls unter Betonung der nationalen Dichtung den Kampf gegen den Rationalismus der Aufklärer siegreich durchzuführen.[63]) Deutschland stand in jener Zeit unter dem Einfluß französischen Geistes; durch die Schriften Rousseaus war die Liebe zur Natur wieder erwacht und die Vaterlandsliebe gestärkt worden. Der Heimatsinn führte zur Begründung der historischen Forschung. Der Sinn für die alte deutsche Dichtung erwachte wieder, und so fand das Märchen, als Überbleibsel einer vergangenen Zeit, in der Sammlung der Brüder Grimm die begeisterte Aufnahme, die nach den unzähligen Neuauflagen der Kinder- und Hausmärchen, den Neuerscheinungen, Nachbildungen und Umarbeitungen zu Bühnenzwecken zu schließen, noch jetzt andauert. Die Veröffentlichung der Kinder- und Hausmärchen geht also ganz aus dem Zeitgeist hervor. Perrault hatte dagegen aus eigener Initiative den Kampf gegen seine Gegner begonnen, und es ist ihm allein zuzuschreiben, wenn das Märchen bereits in seiner Zeit Beachtung fand. Wie standen nun die Herausgeber zu ihrer Zeit? Die Romantik ist die Zeit, wo sich das Individuum in socialer und geistiger Beziehung von jeder bindenden Fessel zu befreien sucht. Das subjektivistische Zeitalter tut seine Pforten auf und läßt die Person zu ihrem Rechte kommen. Freie Gedanken- und Gefühlsäußerung sind längst erfüllte Forderungen der Zeit. Ohne jegliche Rücksicht auf die Mitwelt konnten die Brüder Grimm ihre Märchen veröffentlichen. Anders ist die Zeit Perraults charakterisiert. Er lebte zur Zeit des Sonnenkönigs. Nicht ungebunden bewegt sich das Individuum, sondern es ist durch einen starken Koventionalismus, wie er sich am besten in zermonieller Etikette des Hoflebens offenbart, gebunden. Dieser Konventionalismus hat sich auch in der Literatur ausgebreitet, die ihre meist typenhafte Gestalten aus gewissen konventionellen Kreisen entnimmt. Es bahnt sich aber schon ein Fortschritt an, indem sich die

---

[63]) Biese, Alfred. Deutsche Literaturgeschichte. II. München, 1909. S. 401 ff.

Memoirenschreibung den physologischen Studien zuwendet. Sollten sich diese Merkzeichen der Perraultschen Zeit nicht auch in den Märchen verfolgen lassen?

C. Stofflicher Vergleich der einzelnen Märchen.

Die contes de ma mère l'oye enthalten Märchen, die von den entsprechenden Parallelen bei Grimm entweder nur wenig oder garnicht stofflich abweichen. Nur ein Märchen Perraults, Riquet à la houpe findet in der Grimmschen Sammlung keine Parallele. Sein Inhalt ist kurz folgender:

Riquet ist bei seiner Geburt mit hohem Verstand und der Fähigkeit, seiner Braut dieselbe Eigenschaft zu verleihen, ausgestattet worden. Ein benachbartes Königspaar hat zwei Töchter. Von ihnen ist die eine schön und dumm, die andere klug und häßlich. Riquet trifft eines Tages die wegen ihrer Dummheit bekümmerte Königstochter und gibt ihr kraft seiner Fähigkeit Verstand und zwar unter der Bedingung, daß sie ihn heiraten solle.

Die Prinzessin willigt ein, und die Hochzeit wird auf ein Jahr später festgesetzt. Nachdem aber die Zeit verstrichen ist, weigert sich die Prinzessin, ihr Versprechen wegen der Häßlichkeit Riquets zu halten. Der Widerspruch wird dadurch gelöst, daß Riquet bei der Prinzessin, die ihr ebenfalls von einer Schutzfee verliehene Gabe entdeckt, ihren Auserwählten zu verschönen. Sie macht davon Gebrauch und beide heiraten sich.

Gegenstand und Darstellung weichen vollkomen von den übrigen Märchen Perraults ab, und wohl mit Recht hat man vermutet,[64]) daß hier eine freie Erfindung Perraults vorliegt. Den besten Beweis hierfür bildet die Tatsache, daß sich das Märchen weder vorher findet, noch auch sich in der modernen Volksliteratur hat halten können. Alle Parallelen, die man angeführt hat[65]) sind nicht nur der Zahl nach gering, sondern auch an den Haaren herangezogen. Sie sind mit unserem Märchen nicht verwandt.

Das sich aber das Märchen nicht im Volksmund halten konnte, ist wohl verständlich. Wir haben eigentlich überhaupt kein Märchen vor uns, denn das Wunderbare, ein wesentlicher Bestandteil des Märchens, ist durch die Handlungen der Fee verdrängt.

Am deutlichsten zeigt sich aber der künstliche Ursprung an dem starken abstrakten Kern, um den sich die Handlung dreht.

Wir werden später noch Gelegenheit haben, über die Abstraktionen im Märchen zu sprechen.

---

[64]) Grimm, Anmerkungen. Bd. III, S. 311.

[65]) Pletscher, S. 68.

Riquet ist in der Sammlung der Brüder Grimm, wie erwähnt, nicht enthalten. In den späteren Ausgaben wurde von den Perraultschen Märchen auch der gestiefelte Kater und Blaubart ausgelassen. Grund für die Streichung der beiden Märchen wird wohl vermutete Abhängigkeit der deutschen von der französischen Fassung gewesen sein. Die beiden Märchen waren in Deutschland durch deutsche Übersetzungen, welche auf Flugblättern verbreitet wurden, bekannt [66]).

La barbe bleue.	**Blaubart.** Nr. 62.
Beschreibung der Reichtümer Blaubarts, seine Werbung. Die Feste bei der Einführung der Braut in seinem Heim.	Bei Grimm nur die Werbung breit geschildert, das andere fehlt.
Abreise nach der Hochzeit und Übergabe der Schlüssel mit den Verbot ein Zimmer nicht zu betreten.	
Schilderung der Reichtümer des Schlosses.	fehlt.
Übertretung des Verbotes. Das Blut an dem Zauberschlüssel.	
fehlt.	Der Schlüssel wird von ihr ins Heu versteckt.
Rückkehr Blaubarts und die drohende Strafvollstreckung.	
Die Schwester wird auf den Turm geschickt, um Ausschau nach Hilfe zu halten.	Rolle der Schwester fehlt.
Errettung durch ihre 2 Brüder.	Drei Brüder.
Beschenkung ihrer Brüder.	fehlt.

Die neufrz. Paralellen [67]) Sébillot: Littérature orale de la Haute Bretagne (Paris 1881) S. 41 Barbe rouge. Revue

---

[66]) Panzer, XXX.

[67]) Entnommen aus Bolte v. Polivka, Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Leipzig 1913.

d. trad. pop. Bd. II. S. 245. Bd. III. S. 435. Bd. IX. S. 167. Bd. X. 569. Mélusine Bd. III. S. 330. Luzel: Contes populaires de la Basse Bretagne (1887) Bd. I. S. 25. Le prince Turc Trimelques Bd. II 341. La fille qui naquit avec un couleau autour de cou. Bladé Bd. I. S. 241. Pineau: Les contes populaires du Poitou (Par. 1896) S. 13. Souvestre: Le foyer breton (Paris 1853). S. 145[68]).

Le chat botté.	**Der gestiefelte Kater. Nr. 33.**
fehlt.	Der alte Müller im Kreise seiner Familie.
Die Verteilung des Erbes an die 3 Söhne.	
Der jüngste erhält einen Kater und läßt ihm ein Paar Stiefeln machen.	
fehlt.	breiter dargestellt.
	Der König wird eingeführt.
Die Jagd des Katers auf Kaninchen.	Rebhühner.
Er bringt sie zum König, angeblich von seinem Herrn, dem Grafen Carabas.	Er kann nicht ohne Hindernisse beim König vorsprechen.
fehlt.	Mit klingender Münze kehrt er zum trauernden Müllerssohn zurück.
fehlt.	Er verkehrt weiter im Schlosse des Königs und wird mit dessen Tagesprogramm zufällig bekannt.
Der Kater heißt den Müllerssohn ins Wasser springen und stellt sich dem König gegenüber, als ob sein Herr ertrinke.	

[68]) Uns interessiert in unserer Untersuchung nicht der Stoff und der Ursprung der einzelnen Motive, sondern nur die Darstellung. Deshalb sei bei jedem Märchen auf die stofflichen Untersuchungen nur hingewiesen. Bossard, Eugen: Gilles de Rais. Paris 1885. Lemire: La Barbe Bleue de l'histoire et de la légende. Sébillot: Folclore de France, Bd. IV, S. 354 ff.

Der König nimmt den Müllerssohn zu sich und seiner Tochter in den Wagen.	
Der Kater bereitet die Ankunft der fürstlichen Familie vor bei den Mähern.	Heumachern.
Ankunft des königl. Wagens bei den Mähern.	fehlt.
Der Kater geht weiter zu den Bauern.	Mähern.
Ankunft des königl. Wagens.	fehlt.
fehlt.	Als dritter Halteplatz des Katers wird der bei den Holzhauern angegeben.
Der Kater vernichtet den Oger bei seiner Verwandlung (in einen Löwen und eine Maus) und empfängt den König im Schloß des „Grafen"	(Elefanten, Löwen, Maus).
	Bei Grimm wird die Ankunft des königlichen Wagens an den verschiedenen Stationen nacheinander ohne Unterbrechung geschildert
Hochzeit der Königstochter und des „Marquis"	

Kretschmar: Das deutsche Märchen von Blaubart (Mitteil. der anthropol. Gesellsch. in Wien. Bd. XXXI. 1901. S. 62—70). R. Köhler. Schriften. Bd. I. S. 314. Mucculoch. Childhood of fiction S. 293. Cheirveik, J. C.: 200 viols par un maréchal de France. P. 1904. Die Paralellen: Rev. d. trad. pop. 953. Le prince Jabot. Revue des langues romanes. Bd. III. S. 396. Loup compaire galet.

Waren in den angeführten Märchen die Abweichungen wohl infolge der gegenseitigen direkten Abhängigkeit gering, so ist in den folgenden nicht nur die Darstellung sonden teilweise die Motivreihe der Märchen eine andere.

La belle au bois dormant[69])	Dornröschen. Nr. 50.
Wunsch eines Königspaares nach einem Erben.	

[69]) Spiller, Reinhold: Zur Geschichte des Märchens vom Dornröschen. Progr. Frauenfeld 1893. Voigt, Fr. Dornröschen-Thalia. Breslau, 1896. Thimme, Rud., Das Märchen. S. 93—103.

Die religiöse Ergebenheit des Königspaares	fehlt.
fehlt.	Prophezeiung des Krebses betreffs der Erfüllung d. Wunsches.
Geburt Dornröschens.	
Seine Taufe.	fehlt.
Fest für die Feen.	Die Feen spielen nur eine nebensächliche Rolle.
Beschreibung des Gedecks für die Fee.	fehlt.
Erscheinen der ungeladenen Fee	
Die Vorsicht der jüngsten Fee.	fehlt.
Aufzählung der Geschenke der sieben guten Feen.	Zwölf Feen. Die Geschenke werden nicht besonders genannt.
Fluch der bösen Fee.	
Milderung des Fluchs durch die letzte gute Fee	
Des Königs Erlaß von der Vernichtung aller Spinnrocken.	
Der Fluch geht trotzdem an Dornröschen in Erfüllung.	
Der Schreck der alten Frau und des Hofstaates.	fehlt.
Ankunft des Königspaares.	Erst später.
Beschreibung der Schönheit Dornröschens.	fehlt.
Ankunft der guten Fee und ihre Maßregeln.	fehlt.
Sie schläfert den Hofstaat ein.	
	Die Rolle der guten Fee ist ausgeschaltet.
Abschied des Königspaares von seinem Kinde.	fehlt.
Beschreibung der Dornenhecke.	fehlt.
Ankunft des Königssohnes.	
Der Aberglaube, der sich jetzt an das Schloß knüpft.	fehlt.
Ein alter Bauer erinnert an eine alte Prophezeihung, wonach ein Prinz die in dem Schlosse schlaf. Prinzessin befreien werde.	Ein alter Mann klärt über die Bewandtnis des Schlosses auf.
Der Prinz wird plötzlich von Liebe zu der unbekannten Prinzessin ergriffen.	fehlt.

Eindringen des Prinzen in das Schloß.	und der freundliche Empfang durch die Natur.
fehlt.	
Das Innere des Schlosses wird genau beschrieben.	
Die schlafende Prinzessin.	fehlt.
	Wird durch den Prinzen erweckt.
Ihr selbständiges Erwachen.	
Wiedergabe der breiten Unterhaltung	fehlt.
Erwachen des Hofstaates und Hochzeit.	Hiermit schließt die Grimmsche Fassung.
Rückkehr des Prinzen ins Elternhaus.	
Vorhaltungen der Mutter wegen seiner häufigen Abwesenheit.	
Seine Familie (**Aurore** und **le Jour**)	
Die Königsmutter als Ogresse.	
Tod des Königs und Einzug des Königssohnes und seiner Familie.	
Kampf des Königs mit **Cantalabutte.**	
Die dreifache Täuschung der Königsmutter, als sie die königl. Familie beseitigen will.	
Die Königsmutter entdeckt, daß sie getäuscht ist und ihr Rachеplan	
An der Ausführung wird sie durch die Rückkehr des Königs verhindert.	
Sie nimmt sich selbst das Leben.	

Parallelle: nur eine: **Dardy II. 33. La belle endormie.**

Le petit chaperon rouge.	**Rotkäppchen. Nr. 26.**
Beliebtheit Rotkäppchens.	
Geschenk der Großmutter.	
Auftrag der Mutter. R. soll die kranke Großmutter aufsuchen	
Begegnung R's mit dem Wolf.	

fehlt.

Der Wolf macht R. auf die schöne Natur aufmerksam.
Freude Rotk.'s an der schönen Natur.

Nicht so ausführlich.
Der Gang des Wolfes nach dem Haus der Großmutter.
Nach der Verschlingung der Großmutter legt er sich in ihr Bett.
Die Angst R's als es das Zimmer der Großmutter betritt.
Die Fragen Rotkäppchens an die Großmutter.
Der Wolff verschlingt Rotkäppchen.

fehlt.

Der Wolf schläft ein.
Durch das Schnarchen wird der Jäger auf ihn aufmerksam.
Der Jäger rettet beide, indem er den Wolf tötet.
Schlußidyll.

Die Parallelen: Graz. Dictionnaire du patois forézien (1863) p. 205 (La paleta et le loup). Mélusine III. p. 271. (Province) p. 352 (Nièvre). 354 (Forez). 397 (Bretagne). Bd. VI. p. 237. Sébillot Littérature orale. 232 (Le rat et la ratesse). Bladé III. 189. L'enfant et le loup. Wolonia I. p. 49. Marelle: Herrigs Archiv 81. p. 265. Le petit chaperon rouge.

Les fées.

Häßlichkeit und Schönheit werden genau beschrieben.

Am Brunnen steht eine Fee und bittet um einen Schluck Wasser.

fehlt.

der Fee.
fehlt.

Frau Holle. Nr. 24.

Die Liebe einer Witwe zu ihrer häßlichen u. faulen Tochter; ihre Abscheu gegen die schöne und fleißige.
Beim Wasserholen fällt die gute in einen Brunnen.

Beim Erwachen befindet sie sich auf einer grünen Wiese. Hier gehorcht sie den Bitten, die ein Baum und Backofen an sie richten.
Freundliche Aufnahme durch Frau Holle.

Lose Blumen und Edelsteine sollen ihr beim Sprechen aus dem Munde fallen.

Freundliche Aufnahme durch die Mutter.

Mit Widerstreben folgt die häßliche Tochter der Aufforderung der Mutter, ebenfalls an den Brunnen zu der Fee zu gehen.

Am Brunnen setzt sie ihre Brutalität gegen die Fee fort.

Bei jedem Wort springt ihr eine Schlange oder Kröte aus dem Mund.

Rückkehr.

Vertreibung der guten Tochter durch die Mutter.

In einem Walde wird sie von einem Prinzen aufgefunden, der sich mit ihr vermählt.

Elender Tod der von aller Welt verlassenen bösen Tochter in einem einsamen Waldwinkel.

Beim Abschied von ihr fällt als Lohn ein Goldregen auf sie herab.

Rückkehr zu Mutter.

fehlt.

Die häßliche Tochter wird von der Mutter gezwungen, sich ebenfalls in den Brunnen zu stürzen, um denselben Lohn zu erhalten.

Sie gehorcht den Bitten nicht, die Backofen und Baum an sie richten.

Als Lohn für ihre Faulheit schüttet Frau Holle einen Kessel mit Pech über sie aus.

fehlt.

Die Parallelen: Bladé, Agenais S. 15 u. 149. Gascogne Bd. III. S. 41. Revue des trad. pop. I. 24. (La veillée dans la puit.) Dardy: Anthol. de l'Abret Bd. II. S. 23. Nr. 7. Le Crible de la fillette Sébillot: Folclore de France III. 296. Tradition I. 108. Meyrac S. 481. Sébillot Contes des provinces S. 154 Nr. 25. Wallonia II. 212. Le grand géant du bois. Deulin, Cambrinus. S 283. Cosquin Bd. II. S. 120, Nr. 48. La salade blanche et la salade noire.

Cendrillon. [70])

Aschenbrödel. Nr. 21.

Neuvermählung eines vorneh-

Glückliche Ehe eines reichen Mannes. Die sterbende Mutter heißt ihrem Kinde auf ihr Grab

[70]) Cox, Marian: Four hundred and forty five variants of Cinderella. London 1893.

men Mannes und Charakter des Kindes aus erster Ehe.

einen Baum pflanzen, an den sie sich in ihrer Not wenden soll.

Die Brutalität d. neuen Mutter gegen die Stieftochter.
Erklärung des Namens **Cendrillon** bez. **Cucendron**.
Vorbereitungen der Stiefschwestern
C's für den Ball.
Die Toilette der Schwestern.
Verhöhnung C's durch ihre Schwestern.

und Schwester

fehlt.

fehlt.

Die ältere schüttet ihr Linsen in die Asche, die sie auslesen muß.

Eitelkeit der Schwestern betreffs ihrer Gestalt.
Eine Fee in Gestalt einer Pate erscheint C.

fehlt.

fehlt.

Die Fee fehlt. An ihrer Stelle kommen Tauben, die ihr die Linsen auflesen helfen. Sie schicken A. nach dem Taubenschlag, damit sie den Ball beobachten kann. Rückkehr der Schwestern. Erneute Brutalität der Schwester.

fehlt.

Die ältere Schwester schüttet Wicken in die Asche.
Die Tauben kommen und helfen wieder.
Sie schicken A. an den Baum auf dem Grab ihrer Mutter. Hier erhält es ein prächtiges Kleid, Perlen, seidene Strümpfe und silberne Pantoffeln. Vor dem Haus steht eine Equipage, die sie zum königlichen Balle bringt.

Die Fee stattet C. aus. Sie verwandelt:

einen Kürbis in eine Equipage,	
sechs Mäuse in Pferde,	
eine Ratte in einen Kutscher,	fehlt.
Eidechsen in Lakaien, ihre Kleider in goldene und silberne Gewänder.	
Dazu gibt sie ihr 2 Glaspantoffeln.	
Wie die Tauben verlangt sie, daß C. vor Mitternacht zurückkehre.	
Empfang C's durch den Königssohn.	
Erstaunen der Gesellschaft über ihre Schönheit.	knapper.
Freundlichkeit C's gegen ihre Schwester.	fehlt.
Rückkehr zur Fee.	zum Bäumchen.
Rückkehr der Schwester und ihr Bericht über die Freundlichkeit der schönen Prinzessin.	fehlt.
Neue Sticheleien der Schwester.	A. muß wieder einen Topf mit Erbsen lesen.
	Die Tauben helfen ihr.
fehlt.	Von Lebensbäumchen ihrer Mutter erhält sie noch schönere Kleider wie das erste Mal.
	Neues Staunen der Gesellschaft.
	Der Prinz läßt die Stufen mit Pech bestreichen.
C. geht ein zweites Mal zum Ball.	
Sie verpaßt die Zeit.	
Auf der Flucht verliert sie einen Pantoffel.	
Rückkehr der Schwestern und ihr Bericht über die Flucht der Prinzessin.	fehlt, dafür ihr Neid gegen die unbekannte, schöne Prinzessin.
Die Suche nach dem Eigentümer des vom Prinzen gefundenen Pantoffels.	
Vergebens versuchen die Schwestern den Pantoffel anzuziehen.	

fehlt.	Auf Rat der Mutter schneidet sich die älteste ein Stück von der Verse ab.
	Der Betrug wird durch die Tauben verraten.
Nur C. paßt der Pantoffel, Erstaunen der Schwestern. Ankunft der Fee, welche C. die kostbaren Kleider wiedergibt.	fehlt.
Die freiwillige Demütigung der Schwestern vor C. und C's Edelmut gegen die Schwestern, indem sie für deren Zukunft sorgt.	
fehlt.	Bestätigung der rechten Braut durch die Tauben.

Die Parallelen: Luzel, Bd. III, S. 134. Le Chat noir. Rev. des trad. pop. Bd. IX, S. 41. (Pondonette-Cendrillon) S. 45 (Cendrasson). Meyrac, S. 478. Florine et Trinton. Dardy, Albret Bd. II, S. 35, Nr. 10. Pineau, Contes S. 117.

Le Petit Poucet [71]).	**Hänsel und Gretel.** (Nr. 15.)
Die Holzhauerfamilie sieben Kinder.	zwei Kinder, die auch beide die Handlung übernehmen.
Eigenschaften des P. P.	fehlt.
P. P. als Schmerzenskind.	fehlt.
Entschluß des Vaters die Kinder in den Wald zu führen.	der Mutter.
Widerspruch der Mutter.	
P. P. belauscht das Gespräch der Eltern und sammelt Kieselsteine.	des Vaters.
fehlt.	Breite Schilderung wie Hänsel auf dem Weg nach dem Wald die Kieselsteine fallen läßt.
Die Eltern verlassen die Kinder im Wald.	
Beruhigung der klagenden Kinder durch P. P.	fehlt.

[71]) Paris, Gaston: Le petit Poucet et la grande ourse. Paris 1875. Z's für vergl. Literaturgesch. VI. Bd. S. 393.

Er führt sie zum Vaterhaus zurück.	
Bessere Zeiten in der Holzhauerfamilie und Klage um die verlorenen Kinder.	fehlt.
Ungeduld des Holzhauers wegen der unaufhörlichen Klagen seiner Frau.	fehlt.
Die Kinder treten ein und werden freudig empfangen.	
Neue Not in der Holzhauerfamilie.	
Plan von P. P. sein Brot als Wegweiser zu benutzen.	fehlt.
Die Kinder werden in den Wald gebracht.	
	Breite Schilderung, wie Hänsel sein Brot zerbröckelt.
Die Vögel haben die Brotkrumen aufgefressen und die Rückkehr ist abgeschnitten.	
Die Angst der Kinder.	
fehlt.	die Kinder auf Irrwegen.
P. P. entdeckt von einem Baum aus ein kleines Licht, das ihnen als Wegweiser dient.	fehlt.
Sie kommen an das Haus eines Menschenfressers.	an ein Zuckerhaus und essen davon.
Die Frau des Ogre verbirgt die Kinder, um sie zu retten.	Freundliche Aufnahme durch die alte Hexe.
Der Ogre kommt nach Hause und findet die Kinder.	Hänsel wird von ihr in einen Stall gesteckt; Gretel muß Mägdedienste verrichten.
Die Frau hält den Ogre von seinem Vorhaben ab, die Kinder sofort zu töten.	Die Hexe will Hänsel fressen.
Der betrunkene Ogre legt sich zu Bett.	fehlt.
Beschreibung der sieben Töchter des Ogre.	
P. P. setzt seinen Geschwistern die Kronen der Töchter des Menschenfressers auf.	

In der Nacht erhebt sich der Ogre, um die Kinder zu töten. Infolge der List des P. P. tötet er seine eigenen Töchter.
Die Kinder entkommen.

Als am nächsten Morgen die Ogresse das Unglück entdeckt, nimmt der Ogre mit seinen Siebenmeilenstiefeln die Verfolgung der Kinder auf.

Er legt sich ermattet in ihrer Nähe nieder, ohne sie zu entdecken.

P. P. stiehlt dem Ogre die Siebenmeilenstiefel;

geht damit nach dem Haus des Ogre zurück und weiß seiner Frau alle Reichtümer zu entlocken.

Damit kehrt er zu seinen Eltern zurück.

Der zweite Schluß: P. P. erwirbt sich den Reichtum auf ehrlichem Weg durch Nachrichtendienst im Krieg für den König und die Frauen.

Die Hexe will Gretel in den Backofen stecken, erliegt aber ihrer eigenen List.
fehlt.
Gretel befreit Hänsel nnd beide kehren mit d. Reichtum der Hexe ins Elternhaus zurück. Schluß.

Die Parallelen: Wallonia XVIII, 19. Marie et Jeannot. Revue des trad. pop. II. 196. III. 372. Nr. 2. Nr. 2. Melusine III.

D. Stilistischer Vergleich.

Bei jeder Nation zeichnet die unteren Schichten des Volkes, dessen geistiges Eigentum das Märchen ist, ein gewisser Realismus aus. Nicht philosophische Spekulationen sind ihm zugänglich, sondern es haftet mit seinen Vorstellungen eng an der Wirklichkeit. Das zeigt sich auch in der Darstellung der Märchenstoffe in Frankreich und Deutschland, indem sie sich in beiden Ländern eng an die konkrete Wirklichkeit anlehnt. Welcher Unterschied offenbart sich aber

trotzdem in der Darstellung der Perraultschen und Grimmschen, ja von der Darstellung des Volksmärchen überhaupt ab. Die auffallend häufige Heranziehung meist ruhender Objekte zur Ausschmückung der Märchenstoffe und ihre individualisierende Darstellung lassen in den Perraultschen Märchen die ändernde Hand eines Mannes aus höherer Volksschicht ahnen. Was bekommt man in den Perraultschen Märchen nicht für anschauliche plastische Bilder, in deren Rahmen sich die Handlung abspielt, vor Augen geführt! Die Bilder, die den Hintergrund der Märchen bilden entstammen namentlich dem Vorstellungskreis des Hoflebens, seltener dem des Volkes; dabei überwiegen in der zuerst verfaßten **la belle au bois dormant**, dem stilistisch verwandten **la Barbe Bleue** und teilweise im **Petit Poucet** die Bilder aus dem Hofleben mehr als in **les fées, chaperon rouge**, in denen ein Anknüpfen an die Vorstellungen des Hoflebens nicht gegeben war.

Im Mitelpunkt solcher Milieuschilderung steht gewöhnlich ein Schloß, das nach seiner Lage, mit seinem Bau und seiner Ausstattung mit den Worten eines objektiven, rein descriptiv verfahrenden Erzählers bis ins kleinste geschildert wird. Das Schloß in **la belle au bois dormant** ist umgeben von einem Park, mit großen und kleinen Bäumen und mit Dorngebüsch. Die Bäume sind nicht selten von außergewöhnlicher Größe, denn sie verdecken das Schloß so sehr, daß nur die Spitzen der Türme von weiten gesehen werden können; das Gebüsch ist so eng, daß weder Mensch noch Tier hindurchdringen kann. Vor dem Schloß sind die Bäume zu einem langen Laubengang, der einen Blick auf die Fassade des Schlosses gestattet, angelegt. Eine wahre Pracht ist im Innern der Gebäude entfaltet. Nicht nur allgemein wird der Reichtum an Gold- und Silbergeschirr, an gestickten Möbeln und vergoldeten Karossen [72]) angegeben, sondern bis ins Einzelnste erfahren wir von den Dekorationen der einzelnen Zimmer, die mit Marmorplatten belegt sind, und von denen das eine das andere an Pracht übertrifft; man bewundert die Zahl und Schönheit der Tapisserien, der Betten, Sophas, Nipptische, der ungewöhnlichen Tische und Spiegel, où l'on se voyait depuis les pieds jusqu' à la tête, et dont les unes de qlace. les autres d'argent et de vermeil, étaient les plus belles et les plus magnifiques qu'on eut jamais vues. [73]) Neben die Pracht der Ausstattung tritt die reiche Dienerschaft: gouvernantes, filles d'honneur, femmes de chambre, gentilshommes, officiers, cuisiniers,

---

[72]) S. 101. Citate nach Lefèvre: Les contes de Ch. Perrault. Paris, o. J.

[73]) S. 103.

marmitons, galopins gardes, suisses, pages, valels de pied[74]) verrichten die königlichen Dienste und erinnern an die Dienerschaft Ludwig XIV.

Parallel dieser Schilderungen aus dem Bereich des Hoflebens, die seltener das Bild in großen Umrissen[75]) als vielmehr bis ins Detail genau entwerfen, gehen die aus den ländlichen Kreisen. Auch hier ist es wieder das Architektonische, welches am meisten von dem Milieu hervorgehoben wird. Der Bau der Landhäuser, die in ihrer Anlage wieder an die Zeiten des Sonnenkönigs erinnern,[76]) ist klein gehalten; nur ein spärliches Kerzenlicht vermag durch die kleinen Fenster in die Finsternis zu dringen. [77]) Im Innern der Landhäuser, die fast immer mit ihrer Anlage nach dem Centrum Frankreichs weisen, sind zwei Räume bemerkenswert, das Wohn- und Schlafzimmer. Im Wohnraum, — dem größeren der beiden Zimmer, — flackert munter der Kamin und schwärzt die Deckbalken, wenn an ihm das Hammelfleisch zum Abendbrot zubereitet wird; bis zum Abend hält sich hier die Familie auf; in ihm schlafen auch die Eltern in dem breiten Bett, das groß genug ist, um sieben Kinder darunter zu verbergen. Nebenan befindet sich ein zweites Zimmer, der Schlafraum der Kinder mit zwei ebenso großen Betten.[78])

Die in die epischen Stoffe eingefügten individualisierenden Darstellungen erstrecken sich nicht nur auf die Festlegung des Hintergrundes der Handlung, sondern auch auf die Einreihung volksmedizinischer Gebräuche, von Volksaberglauben, psychologischer Analysen und der Physiologie seiner Helden. Wir werden später hierauf zurückzukommen haben; ein Beispiel mag genügen, um einen Begriff von dem Geschick Perraults in der zu seiner Zeit in der französischen Belletristik noch unbekannten physiologischen Porträtmalerei zu geben. Die Töchter des Ogre in Petit Poncet schildert er wie folgt [79]) „Ces petites ogresses avaient toutes le teint fort beau parce qu'elles mangeaient de la chair fraîche, comme leur père; mais elles avaient de petits yeux gris et tout ronds, le nez crochu et une fort grande bouche, avec de longues dents fort aiguës et fort éloignées l'une de l'autre. Elles n'étaient pas encore fort méchantes; mais

---

[74]) S. 104.

[75]) z. B. S. 89.

[76]) Barine: Revue des deux mondes LX e année. 3 e période. Bd. 107. 1890. S. 669 ff.

[77]) S. 146.

[78]) S. 147.

[79]) S. 149.

elles promettaient beaucoup, car elles mordaient déjà les petits enfants pour en sucer le sang."

Der literarische Wert dieser individualisierende Darstellung ist nicht zu verkennen. Durch ihre Kürze und Klarheit entwirft sie anschauliche Bilder und weiß der Handlung ein fest begrenztes Gebiet an. Nur da, wo die Aufzählung zu langatmisch wird, scheint sie besonders dem deuschen Leser gekünzelt; aber die individualisierende Darstellung mit der kahlen Nebeneinandersetzung von acht und mehr Substantiven wird begreiflich, wenn man in Betracht zieht, daß der Stoff ursprünglich nicht fürs Auge, sondern fürs Ohr bestimmt war, und daß durch die Art der Erzählung die Langatmigkeit wohl unterdrückt werden kann. Eine andere Frage ist die, ob die individualisierende Darstellung der Denkweise des Volkes entspricht. Das Grimmsche Märchen kennt sie ebensowenig wie das neufranzösische, wie jedes Märchen, das ohne Änderung der Sammler aus der echten Volksüberlieferung hervorgegangen ist. Es ist das leicht verständlich. Der Geist des Mannes aus dem Volk ist nicht so sehr geschult wie der des höheren Gebildeten; ihm geht noch, wie man am deutlichsten bei den Zeugenaussagen vor Gericht beobachten kann, die Fähigkeit ab, Haupt- und Nebensache von einander zu scheiden und alles einem einheitlichen Plane unterzuordnen. Daher sind nebensächliche Beschreibungen, die bei Perrault oft halbe Seiten einnehmen, in den Grimmschen Märchen nicht zu finden. [80]) Wo aber die individualisierende Darstellung von der Handlung verlangt wird, ist sie bei Grimm allgemein gehalten und durch Wortwiederholungen eher von der Affektseite angefaßt; der Erzähler denkt sich an die Stelle der beschriebenen Gegenstände und durch den dadurch gewonnenen erzählenden Ton, der die Kälte der Description meidet, gewinnt das Märchen an Gefühlswärme. Das beste Beispiel bildet hierfür die Einschläferungsscene in Dornröschen. Rein objektiv wird diese bei Perrault durch die Handlung der Fee dargestellt [81]); anders die Grimmsche Fassung, wenn sie die Rolle der Fee ausschaltet: „In dem Augenblick kam der König mit dem ganzen Hofstaat zurück, und da fing alles an einzuschlafen, die Pferde in den Ställen die Tauben auf dem Dach, die Hunde im Hof, die Fliegen an den Wänden, ja das Feuer, das auf dem Herde flackerte, ward still und schlief ein, und der Braten hörte auf mit brutzeln, und der Koch ließ den Küchenjungen los, den er an den Haaren

[80]) vgl. auch die Aufsätze von Petsch, Robert: Über unsere Volksmärchen. Ztschr. für bayr. Volkskunde. 1903. Nr. 4. Etwas von der Denkweise des Volkes. Mitteilungen und Umfragen zur bayrischen Volkskunde. Dezember 1902. Volksdichtung und volkstümliche Denkweise. Hessische Blätter für Volkskunde. 1903. II. 3. S. 192 ff.

[81]) S. 87.

ziehen wollte, und die Magd ließ das Huhn fallen und schlief, und um das ganze Schloß zog sich eine Dornenhecke hoch und immer höher, sodaß man garnichts mehr davon sah." [82])

Nicht nur wird in dieser Darstellung einer unverbundenen Nebeneinanderstellung von einer Zahl von Substantiven aus dem Wege gegangen, sondern es wird auch vermieden, was den geistigen Horizont des schlichten Mannes übersteigt. Die Perraultschen Märchen wenden sich nicht nur an diesen, sondern sind für einen doppelten Kreis berechnet. In erster Linie sind sie für die gebildeten Kreise, namentlich den königlichen Hof bearbeitet; in zweiter Linie für die Kinder. Daß auch die gebildete, erwachsene Welt für die Märchen gewonnen werden soll, zeigen nicht nur die zahlreich eingefügten, nur ihr verständlichen individualisierenden Darstellungen, die eine höhere Kultur verraten, sondern auch die für verschiedene Alter berechneten Anspielungen [83]). Nur den älteren der Leser wird es verständlich sein, wenn auf die Pilgerfahrt und die Frömmigkeit des Königspaares, [84]) und die Heeresstellungen im letzten französischen Krieg [85]), auf die Hungersnot, welche die Bauern Frankreichs zur Zeit Racines heimsucht [85 a]), angespielt wird. Inwiefern die zahlreichen Namen in den Perraultschen Märchen Anspielungen enthalten, läßt sich jetzt nicht mehr feststellen: die gute Fee in la belle au bois dormant hält sich bei einem König Mataquin auf; die Prinzessin hat einen Hund mit Namen Pouffe, ihre Kinder heißen Aurore et Jour, ihr Gemahl führt einen Krieg gegen den König Cantalabutte; der Müllerssohn wird zum Marquis de Carabas (Char à bas) u. s. w.

Die Anspielungen, die mehr für die Kinder berechnet scheinen, sind meist dem Familienleben entnommen. Selbst der Erwachsene durchlebt nochmals die ersten Erregungen seiner Kindheit. Er sieht sich nochmals im Kreis der Kinder, die vergebens versuchen im Garten den großen gelben Kürbis mit ihren kleinen Händchen zu umfassen, er sieht mit den Kindern die Eidechsen, deren buntscheckiges, hellschillerndes Gewand sie so oft zur erfolglosen Verfolgung antrieb, die Mausefalle, nach der das Kind am frühen Morgen läuft, um zu sehen, ob sich ein Mäuschen gefangen hat [86]), der Schemel, der so oft als Versteck diente, um die Eltern im unerwarteten Augenblick in die Beine zu zwicken [87]), das Schlüs-

---

[82]) S. 229. Angaben nach der Ausgabe von Panzer. München 1913.
[83]) Marty-Levaux, S. 232 ff. geht wohl in seinen Auslegungen der Anspielungen zu weit.
[84]) S. 84.
[85]) S. 153 ff.
[85 a]) St. Beuve: Port Royal. VI, 153. Mémoires sur la vie de Jean Racine. Genève. MDCCXLVII. S. 271—73.
[86]) S. 124.
[87]) S. 142.

felloch, das so oft einen verbotenen Blick in das abgeschlossene Zimmer gestattete.

In diesen Anspieglungen erweist sich Perrault als echter Franzose, denn dieser liebt es durch Andeutungen größere Vorstellungen auszulösen. Auch durch dieses stilistische wertvolle Mittel wird unbestreitbar die Anschaulichkeit der Märchen erhöht. Bei Grimm sind derartige Anspieglungen nicht zu finden, weil sie der Volkstümlichkeit entbehren. Die bewußten Anspielungen bei Perrault lösen Nebenvorstellungen aus, die das echte Volksmärchen nicht kennt; ja, Perrault nimmt dem Märchen eines seiner wesentlichen Merkmale, indem er die unverständlichen Namen einführt; jedes Märchen, das aus der Volkstradition hervorgeht, ist weder an Zeit und Ort gebunden und vermeidet, seine Helden Namen beizulegen [87]).

Auch die abstrakten Begriffe in dem Perraultschen Märchen sind der Denkweise des Volkes fremd [88]); sie treten in den Perraultschen Märchen nicht nur vereinzelt auf, sondern es bewegen sich oft ganze Sätze im Abstrakten: un prince jeune et amoureux est toujours vaillant [89]). Le prince charmé de ces paroles, et plus encore de la manière, dont elles étaient dites, ne savait comment lui temoigner sa joie et sa reconnaissance; il l'assura qu'il l'aimait plus que lui-même. Les discours furent mal rangés; ils en plurent davantage: peu d'éloquence, beaucoup d'amour. Il était plus embarassé qu'elle et l'on ne doit pas s'en étoner etc [90]). Überreich ist Le Petit Poucet an solchen Abstraktionen: Ce qui les chagrinait encore, c'est que le plus jeune était fort délicat et ne disaint mot: prenant pour betise ce qui était une marque de bonté de son esprit . . . Ce pauvre enfant était le souffre douleur de la maison et on lui donnait toujours le tort. Cependant il était le plus fin et le plus avisé de tous ses frères, et s'il parlait peu, il écoutait beaucoup etc." [91]) Derartige Sätze sind dem Kind und dem gewöhnlichen Manne der Landbevölkerung der nicht gewöhnt ist, sich in Abstraktionen zu bewegen, unverständlich und gehen wirkungslos an ihm vorüber [92]), ihr Gebrauch verrät nur den un-

---

[87]) Bethe: Mythus, Sage, Märchen. Hess. Blätter für Volkskunde. IV, 1903. S. 206.

[88]) Petsch, Hess. Blätter für Volkskunde. 1903. S. 206.

[89]) S. 89.

[90]) S. 90.

[91]) S. 141 ff. Vgl. auch den Anfang von Cendrillon. S. 111.

[92]) Bernhardi: Volksmärchen und epische Dichtung. Leipzig, 1871. S. 38.

willkürlichen Eingriff des gebildeten Mannes, der sie gleichsam unbewußt verwendet. Auch die Grimmschen Märchen sind nicht frei von Abstraktionen, die nie ganz umgangen werden können, aber diese stehen dem Volksbewußtsein näher, da sie den abstrakten Begriff in den folgenden Worten noch einmal aufnehmen und bildlich erklären; z. B. werden in Hänsel und Gretel die notwendigen Begriffe Armut und Not wie folgt dem Verständnis des Kindes nahe gebracht: Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker, der hatte nichts zu beißen und zu brechen und kaum das tägliche Brot für seine Frau und seine zwei Kinder Hänsel und Gretel. Einmal konnte er auch das nicht mehr schaffen und wußte sich nicht mehr zu helfen in seiner Not" u.s.w.[93])

Wie im Volkslied[94]) bildet auch im Volksmärchen der bildliche Vergleich ein wichtiges Mittel abstrakte Begriffe zu erläutern. Da Perrault diese meist ohne Bedenken in seine Märchen aufnimmt, sind die Vergleiche bei ihm verhältnismäßig selten; von Dornröschen heißt es on eut dit d'un ange tant elle était belle; im P. P. cette joie ne dura que les dix écus durèrent, Barbe Bleue: cela le (barbe bleue) le rendait si laid et si terrible quil n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuit devant lui. Es wird der Grad der Eigenschaft bei Perrault meist durch eine Tätigkeit ausgedrückt. Hierzu dient ihm namentlich die bei ihm stereotype Redewendung qu'on eût jamais vu: une femme la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue[95]). Dieser Gebrauch des Vergleichs im Volksmärchen ist durchaus ungewöhnlich; dieses vergleicht eine Eigenschaft mit einem Ding und verwendet nur Hauptwörter: Aschenputtel war so schön wie eine Rose, die der Tau gewaschen hat[96]); sie bekam ein Töchterchen, so weiß wie Schnee, so rot wie Blut, so schwarz wie Ebenholz. Diese Art des Vergleiches ist nicht nur dem deutschen Volksmärchen eigen, sondern findet sich ebenso im französischen; um den Grad der Geschwindigkeit anzugeben heißt es: courir comme un levrier, comme les lepins, comme le diable, den der Flatterhaftigkeit: volage comme la plume, comme la poudre au vent, den der Trunkenheit, saoul comme un glouton, gris comme un cordelier, den der Schönheit: blanche comme le lait, elle reluisait comme une chandelle, vermeillette comme une rose etc. [98]).

---

[93]) S. 60.

[94]) Reuchel, Volkskundliche Streifzüge. Dresden, Leipzig 1903. S. 45 ff.

[95]) S. 121.

[96]) S. 102.

[97]) S. 240.

[98]) Revue des langues romanes. 1881. 3ième série. Bd. V. Glossaire des comparaisons populaires du Narbonnais.

Die individualisierenden Darstellungen, die Anspielungen und der häufige Gebrauch abstrakter Begriffe sind Merkmale, die die Perraultschen Märchen durchweg von dem Grimmschen, dem Volksmärchen überhaupt trennen. In den übrigen Punkten der Darstellung finden sich mehr oder weniger Übereinstimmungen. So spielt die Zeit im Perraultschen und Grimmschen Märchen eine geringe Rolle. Genaue Zeitangaben gibt es in keinem der Märchen. Alle beginnen mit dem unbestimmten, formelhaften „il était un fois", un jour", „es war einmal" oder lassen die Zeit ganz unerwähnt. Nur stoffliche Untersuchungen können die Zeit, in welcher die Märchen ihr gegebene Fassung erhielten, festlegen. Während die Perraultschen Märchen mit ihrer Kultur in die Zeit Ludwigs XIV. zurückweisen[99]), gehören die kulturellen Angaben der Grimmschen Märchen zum großen Teil in der Zeit des dreißigjährigen Krieges[100]) und der darauffolgenden Jahre. — Trotz der mangelnden genaueren Zeitangaben läßt sich eine relative zeitliche Aufeinanderfolge der Ereignisse feststellen. Wie das inhaltlich und der Form nach verwandte Volkslied führen die Märchen Perraults und Grimms nicht mitten in die Handlung ein, sondern beginnen zur Charakterisierung der Stimmung immer mit einer Schilderung des Milieus, aus dem sich bald der Held hervorhebt. Den Ausgangspunkt der Handlung bildet ein neu eingetretener Zustand, der sich aus dem Eintritt eines bedeutenden Ereignisses ergeben hat. Während sich das deutsche Märchen nach Festlegung dieses Ausgangspunktes recht wenig um die Tage, Jahr und Jahrhunderte der Zeitrechnung kümmert, ist das Perraultsche Märchen zeitlich mehr gebunden. Am besten lassen sich die Zeitangaben an la belle au bois dormant verfolgen. Den zeitlichen Ausgangspunkt der Handlung bildet die Taufe. In den darauffolgenden Feierlichkeiten wird von der dreizehnten Fee der Fluch ausgesprochen, der durch die letzte Fee gemildert wird. Nach der festgesetzten Zeit geht dieser in Erfüllung. Innerhalb einer Stunde kommt die gute Fee aus einem zwölf Meilen entfernten Königreich herbei, um die Prinzessin für ihren hundertjährigen Schlaf vorzubereiten. Nach dem Abschied wächst nach einer viertelstunde eine Hecke um das Schloß. Nach hundert Jahren erweckt sie ein Prinz, der zwei Jahre lang öfters zwei bis drei Tage bei ihr verweilt, bis er sie als Königin heimführen kann. Wenige Tage, nachdem er in den Krieg gezogen ist, will die Königin die vier Jahre alte Aurore, nach weiteren acht Tagen den kleinen Jour verzehren. Als sie auch die Königin vernichten will, muß sie noch an demselben Tag ihrem verdienten Schicksal

[99]) Barine, Rev. des deux mondes 1890. S. 609 ff.

[100]) Thimme, Adolph: Das Märchen. Leipzig. 1909. S. 145 ff.

erliegen. Eine ähnliche Zeitangabe läßt sich in La Barbe Bleue verfolgen; Grimms Märchen und jedes Volksmärchen kennt sie nicht. Auch vom ästethischen Standpunkt ist sie durchaus zu verwerfen, da sie unwillkürlich einen Zweifel an der Richtigkeit der Angaben emporkommen läßt. Glücklicher wäre eine Verwendung der Jahreszeiten gewesen. Diese sind aber in den Perraultschen Märchen garnicht, in den Grimmschen Märchen nur vereinzelt als stilistisches Mittel verwandt. Welche Stimmung aber die Hereinziehung der Jahreszeiten in die Schilderung über die Handlung breiten kann, zeigt die folgende Stelle: Der Schnee deckte ein weiß Tüchlein auf der Mutter Grab, und als die Sonne es wieder hinweggenommen hatte, und das Bäumlein zum zweiten Mal wieder grün geworden war, da nahm sich der Mann eine andere Frau.[101]) Besser konnte die Leidensgeschichte des Helden nicht eingeleitet werden.

Von der Mehrzahl der Märchen Perraults und Grimms ist nach den allgemeinen Angaben anzunehmen, daß sie sich am hellen Tage abspielen; nur in Cendrillon, Aschenputtel und le Petit Poucet ist die Handlung in die Nacht und in den frühen Morgen verlegt. Schatten und Lichtwirkungen sind in den Perraultschen Märchen nicht, wohl aber in dem Grimmschen stilistisch verwertet. Die Dunkelheit der Nacht erweckt in Helden Furcht und Angst bis das grauende Hell des Morgens neue Hoffnungen erstehen läßt. Abends, als die letzten Strahlen des schwachleuchtenden Lämpchens erloschen sind, und nur noch der Mond sein grelles Licht in dem Schlafgemach der armen und traurigen Holzhauerfamilie leuchten läßt, lauschen besorgt die von dem Hunger wachgehaltenen Kinder den Beratungen der Eltern, die sich schließlich zu dem Entschluß durchringen, die Kinder preiszugeben. Da eilt Hänsel hinaus in helle Mondnacht, um die weißen Kieselsteine zu suchen, die ihnen Hilfe bringen sollen. „Morgens früh, ehe die Sonne aufgegangen ist werden die Kinder in den Wald geführt. Auf dem Weg läßt Hänsel die Kieselsteine fallen, während die Morgensonne ihre ersten Strahlen auf das elterliche Haus wirft. Als die Kinder sich dann selbst überlassen sind, hoffen sie bis zum Mittag, bis zum Abend, daß die Eltern zurückkommen sollen. Vergebens! Die Nacht senkt sich herab; die Kinder werden ängstlich und Gretel fängt an zu weinen Doch neue Hoffnung erwacht, als der Mond sein helles Licht auf die Erde fallen läßt und den Kindern die Kieselsteine zeigt, die sie zurückbringen sollen — „Sie gingen die ganze Nacht hindurch, und wie es Morgen war" kamen sie wieder zu Hause an. „Der Vater aber freute sich, daß er die Kinder wieder sah." Dieselbe Verquickung von Natur- und Seelenstim-

[101]) S. 97.

mung findet sich, als die Kinder zum zweiten Male von Hause weggebracht werden. Zwei Nächte irren sie dann ängstlich umher, bis sie von der alten Hexe aufgenommen werden. Schwere Pein haben die Kinder zu erleiden, bis der Erlösungstag naht. „Früh Morgens" steht Gretel auf und verbrennt die Hexe im Backofen und freudig werden die Kinder bei ihrer Rückkehr von ihrem Vater wieder aufgenommen. Noch schärfer tritt der Kontrast der Seelenstimmungen in Aschenputtel hervor: während sich die Schwestern im hellen Lichterglanz beim königlichen Fest freuen, steht Aschenputtel traurig über ihr hartes Schicksal im Dunkel der Nacht und lauscht nur von Ferne den Klängen der Freude. Von solcher Harmonie des Seelenlebens mit dem Hell und Dunkel der Natur ist in den contes nicht zu finden. Einmal nur wird die Natur in ihnen geschickt mit dem Seelenleben der Helden in Beziehung gebracht; aber nicht harmonisch beruhigend wirkt sie auf das Gemüt des Helden ein, sondern erregend und beunruhigend, indem in finstrer Nacht noch Naturgewalten eingreifen, den verirrten Kindern ihre unglückliche Lage recht fühlen zu lassen: Les voilà donc bien affligés, car plus ils marchaient, plus ils égaraient et s'enforçaient dans la forêt. La nuit vint et il s'éleva un grand vent qui leur faisait des peurs épouventables. Ils croyaient n'entendre de tous côtés que les huilements des loups qui venaient à eux pour les manger. Ils n'osaient presque se parler, ni tourner la tête. Il survint une grosse pluie qui les perca jus'quaux os; ils glissaient à chaque pas et tombaient dans la boue, d'où ils se relevaient tout crottés ne sachant que faire de leurs mains. [102]). So vollendet diese Naturschilderung ist — das Grimmsche Märchen hat ein Gleiches nicht an die Seite zu stellen — die Schönheitssymbole Sonne und Mond kommen in ihr nicht wie in den Grimm'schen Märchen zu ihrem Recht.

Es hängt dies mit dem Grundsatz Perraults zusammen, das Märchen von seiner Pflegstätte in gebildete Kreise zu verlegen. Nicht das Schlichte und Einfache steht wie im Grimmschen Märchen im Mittelpunkt der Darstellung der Perraultschen Märchen, sondern in ihnen verrät sich eine Vorliebe für alles Glänzende eine eitle Gefallsucht an allem Tand nnd Putz. Jede nur passende Gelegenheit, die den geringsten Anknüpfungspunkt gibt, wird benutzt, um das Schillern des Goldes, Silbers und der Edelsteine an Kleidern, Möbeln und Geschirren vor Augen zu führen. Nun liegt zwar die Liebe für alle Pracht im Wesen des zum Theatra-

---

102) S. 146.

lischen neigenden Franzosen[104]), dem Volksmärchen ist sie aber fremd. Den besten Beweis bilden wieder das Grimmsche und neufranzösische Märchen. In den Parallelen wird an die Schilderungen, welche die Prachtliebe zusehr hervorkehren, entweder ausgelassen oder stark eingeschränkt weil sie nicht ursprünglich sind (s.u.) Als Beispiel mag aus Cendrillon die Scene angeführt werden wo C. von der Fee für den Ball ausgestattet wird[105].) Es ist, das eine der prunkreichsten Stellen in den contes und nimmt anderthalb Seite ein. Bei Grimm erhält Aschenputtel nur „ein prächtig silbern Kleid, Perlen seidene Strümpfe mit silbernen Zwickeln und Pantoffeln und was sonst dazu gehörte.[106]) In den franz. Parallelen hat sich die Stelle nur einmal erhalten[107]) und auch hier nur ganz kurz: „Margot le fée lui donna de belles robes et des bottines qui lui arrivaient jus'quà mi jambe. Außerdem erhält sie noch „une belle voiture avec un bon cheval et un cocher".

Bei der Vorliebe der contes für das Prächtige ist es leicht verständlich, daß die Größe der Gegenstände mehrfach besonders hervorgehoben wird, die contes reden von grands arbres, welche das Schloß umgeben. Dies sieht der Prinz au bout d'une grande avenue. Il passe une grande cour pavée de marbre. Il alla en grande cérémonie quérir sa femme. Il survint une grande pluie. Il voit sur un lit le plus beau spectacle qu'il avait jamais vu. Une de ses voisins avait deux filles parfaitement belles; ils se mirent à crier et de pleurer de toute leur force etc. Wenn dem Grimmschen Märchen derartige Übertreibungen auch nicht unbekannt sind, so neigt es doch eher dazu, mit Verkleinerungen zu arbeiten. Wie im neufranz. Märchen wird durch Diminuitivformen der Gefühlsgehalt der Grimm'schen Märchen verstärkt. Oft wiederkehrende Verkleinerungsformen in den Grimmschen Märchen sind: Kätzchen, Weibchen, Täubchen, Bröcklein, Vöglein, Stücklein, Häuslein, Bettlein, Knöchlein etc.

Man sollte vermuten, daß auch die Farben dazu beitrügen, psychologisch auf den Leser einzuwirken. Es ist dies aber weder bei Perrault noch bei Grimm der Fall, denn in beiden Sammlungen werden diese nur in ihrer volkssymbolischen Bedeutung

---

[104]) Blomberg, H. Das Theatralische in Art und Kunst des Franzosen. Zeitschrift f. Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft I, 478—501. II. 343—77.

[105]) S. 121—125.

[106]) S. 101.

[107]) Rev. des deux Mond s. S. 45.

gebraucht[108]). Das abschreckende Schwarz fehlt sowohl bei Perrault als auch bei Grimm und ist durch das gleichbedeutende Blau ersetzt: Blaubart ist mit einem blauen Bart gebrandmarkt, sodaß jedermann vor dem Unhold flieht. Als Abwehrfarbe findet sich das Rot und dazu noch das Gelb bei Grimm: Rotkäppchen trägt ein rotes Käppchen, sodaß es gegen alles Unheil geschützt ist. Ebenso ist Dornröschen unverletzlich, denn „ses joues étaient incarnates et ses lèvres comme du corail[109]). In der deutschen Fassung findet sich an den Zimmern Dornröschens ein gelber Schlüssel, der es abhalten soll, in das Zimmer einzutreten. Weiß ist bei Grimm und Perraults die Farbe der Unschuld und Unverletzbarkeit: Dornröschen war weiß wie Schnee und konnte deswegen nicht getötet werden. (Freilich soll damit auch die Schönheit angedeutet werden.) Abweichend von diesem Gebrauch der Farben ist allein die Stelle in Le Petit Poucet: elle l'aimait plus que tous les autres parce qu'il était un peu rousseau et qu'elle était un peu rousseau.

Man sieht, die Verwendung der Farben ist in den Darstellungen beider Sammlungen eine unbewußte. Wären sie von den Sammlern als stilistisches Mittel herangezogen worden, dann hätte die epische Handlung darunter leiden müssen; der Gang der Handlung war verzögert worden. Aber auch ohne Verwertung der Farben ist der Gang der Handlung, namentlich wenn man das Zeitmaß, betrachtet, mit welcher die Ereignisse an uns vorüberziehen in den Perraultschen und Grimmschen Märchen nicht derselbe. In der Handlung der Perraultschen Märchen liegt eine gewisse Unstetheit; bald eilen die Ereignisse hastig vor unseren Augen vorüber, bald gelangt die Handlung infolge der eingefügten Beschreibungen zum vollständigen Stillstand. Die Lebhaftigkeit der Handlung ergibt sich aus der ungewöhnlichen Fülle der unerwarteten Ereignisse. In jeder zweiten bis dritten Zeile kann man in den contes auf eine neue, die Phantasie anspornende Überraschung rechnen. Dazu kommen die verplüffenden, zahlreichen Zeitbestimmungen; in der kürzesten Zeit werden die ungeheuerlichsten Dinge vollbracht und damit geschickt der Stillstand der Handlung überbrückt. Als Dornröschen in den Zauberschlaf gefallen ist, wird die gute Fee, obgleich sie zwölf Meilen entfernt wohnt en un instant" benachrichtigt. La fée partit aussitôt et on la vit au bout d'une heure arriver dans un chariot tout de feu traîné par des dragons" Der ganze Hofstaat wird von ihr mit ihrem Zauberring berührt und eingeschläfert: tout cela se

---

[108]) Bukusky, Zur Symbolik der Farben. Zeitschr. f. Volkskunde 1913. S. 146—63, 250—65.

[109]) S. 86.

fit en un moment und il crut dans un quart d'heure tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacés les unes dans les autres que bête ni homme n'y avait pu passer.[110]) Wenn auch die Handlung der Perraultschen Märchen nicht so rasch wie im Volkslied dahinfließt, so gehen die Ereignisse, ausgenommen les fées, rascher als bei Grimm von statten. In les fées, ist die Handlung überhaupt gering, da Perrault eine verderbte Fassung vorgelegen oder die ursprüngliche Form geändert hat und zu sehr ins Abstrackte übergegangen ist.

Die Handlung in den Grimmschen Märchen ist infolge der meist über ihr lagernden Stimmung, durch die regelmäßige Andeutung des Hintergrundes der Ereignisse von einem gleichmäßig ruhigem Schritt getragen, jede unvorhergesehene Überraschung ist in ihnen durch die eingefügten vorbereitenden Reflexionen der Personen vermieden.

Die Personen zerfallen im französischen und deutschen Märchen in Haupt- und Negenpersonen. Von den Nebenpersonen kann man wieder solche unterscheiden, die in die Handlung eingreifen oder indirekt auf sie einwirken und solche, die nur zur Staffage dienen. Das gerade die letzteren im Perraultschen Märchen stärker als bei Grimm hervortreten, wird bei der erwähnten Prachtliebe der Franzosen kaum Wunder nehmen. (La belle au bois dormant, Cendrillon, Le Petit Poucet). Die übrigen Nebenpersonen werden dagegen von Perraults Märchen möglichst eingeschränkt. Das Grimmsche Märchen bedient sich ihrer mit Vorliebe im Anfang; der Held wird gewöhnlich im Kreis seiner Verwandten eingeführt und hebt sich dann ziemlich rasch von ihnen ab. So sehen wir Aschenputtel in der deutschen Fassung noch mit ihrer Mutter vereint, bei Perrault tritt sie gleich als Schmerzenskind auf; im gestiefelten Kater werden wir zunächst in die Familie des armen Müllersohnes eingeführt, während das Perraultsche Märchen mit der Erbteilung beginnt. Aber auch sonst ist die Zahl der Nebenpersonen eingeschränkt; bei Grimm haben wir in Dornröschen dreizehn, bei Perrault nur sieben Feen; die Rolle des Jägers ist bei Perrault ausgeschaltet. Nur in la Barbe Bleue haben wir in der Turmscene eine Nebenperson mehr, indem hier die Schwester von Blaubarts Frau — warscheinlich erst von Perrault — eingeführt wird. Diese Scene weicht auch insofern von der Darstellung des Märchens ab, als gewöhnlich — auch bei Perrault — nie mehr als zwei Personen zugleich handelnd auftreten[111]).

---

[110]) S. 86.

[111]) Obrik, Axel, Epische Gesetze. Danske Studier. 1997. Zeitschrift für deutsches Altertum 1907. van Gennep. S. 287—89.

Sowohl bei Perrault als auch bei Grimm gehören die Personen den verschiedensten Kreisen an. Könige und Königinen, Prinzen und Prinzessinen stehen neben dem armen Müllerssohn und dem bedrängten Holzhauerpaar. Im Unterschied zum Grimmschen Märchen wird aber den Personen aus höheren Ständen in der Darstellung eine größere Aufmerksamkeit als denen der niederen Kreise der Bevölkerung zugewandt. Durch die ziemliche Einhaltung der Etikette zeigen sich alle als Kinder des Hoflebens. Der König in la belle au bois dormant geht selbst nach dem Wagen, um die Fee bei ihrer Ankunft zu begrüßen, der junge Prinz läßt sich auf seine Knie nieder und erklärt ihr seine Liebe. Der arme Müllerssohn vergißt nicht vor dem König die üblichen Referenzen zu machen; selbst der Kater hat dem Hofleben diese Sitte abgelauscht. Tieren, ja leblosen Gegenständen werden in den contes und in den Kinder- und Hausmärchen wie in den primitiven Vorstellungen der Naturvölker die Funktionen der Menschen zugeschrieben, sie sprechen und handeln wie der Mensch.

In der Zeichnung der Personen gehen die Perraultschen und die Grimmschen Märchen vollkommen auseinander. Das Perraultsche Märchen zeichnet seine Gestalten äußerlich und innerlich; nicht nur als Träger der Hoftoilette werden sie vor unsere Augen geführt [112]) sondern auch körperlich bis ins Kleinste beschrieben [113]). Mit Recht hat man auf den hohen Wert der physiologischen Beschreibungen hingewiesen und betont, daß sie von Perrault zuerst in die schöngeistige Literatur eingeführt worden sind [114]) ins Volksmärchen gehören sie indes nicht, da sie für den Verlauf der Handlung belanglos sind. Daher sind die physiologischen Beschreibungen den Grimmschen und neufranzösischen Märchen unbekannt. Noch mehr gilt das von der psychologischen Durchbildung der Perraultschen Helden, die ebenfalls dem Grimmschen Märchen fremd ist. Das Volksmärchen kennt feste Charaktere überhaupt nicht; seine Helden handeln immer unter dem Druck der Ereignisse und gelangen deshalb nie zur freien Willensentfaltung. Mit Recht hat man deshalb den kleinen Däumling als Einarbeitung Perraults angesehen [115]). Nicht wie in der deutschen Fassung wird seine Handlung durch jeweilig gegebene Situation, sondern durch seinen überlegenen Geist bedingt [116]). Er ist seinen Brüdern an Verstand überlegen und sucht ihnen daß immer wieder in den Augenblicken größter Not zu beweisen, indem er sie beruhigt und ihnen seine Vorsichtsmaßregeln mitteilt. Aber auch

[112]) S. 122 ff.

[113]) S. 50, 149, 115.

[114]) Weiß, J. J., Journal des Débats. 30 juillet 1883.

[115]) Le petit poucet et la grande ourse. Paris 1905.

[116]) S. 142.

sonst werden Einblicke in das Seelenleben der Perraultschen dichterischen Gestalten gestattet; so in der bereits erwähnten Stelle „Ce Pierrot était son fils aîné qu'elle aimait plus que tous les autres, parce qu'il était un peu rousseau, et qu'elle était un peu rousse. [117]) oder in Barbe Bleue: „Enfin tout alla bien, que la cadette commença à trouver que le maître du logis n'avait la barbe si bleue et que c'était un fort honnête homme [118]). Il était plus embrassé qu'elle et l'on ne ne doit pas s'en étonner; elle avait eu le temps de songer à ce quelle aurait à lui dire [119]).

Im deutschen Märchen gibt es derartige Einblicke in das Seelenleben des Helden nicht, nur reine Typen werden hier vor Augen geführt. Den Helden wird irgend eine Eigenschaft, wie Eitelkeit, Grausamkeit, Unschuld u s.w. beigelegt und diese Eigenschaft behalten sie bis zum Ende des Märchens, ohne daß man sie unter einer anderen Beleuchtung zu sehen bekommt. Die Helden werden dabei auch in keiner Weise wie bei Perrault idealisiert.

Bevorzugte Gestalten, welche die Beliebtheit der beiden Märchensammlungen erklären [121]), sind die Kinder, ältere Figuren werden wie in Rotkäppchen höchstens zur Kontrastwirkung verwandt. Durch die Rolle, welche die Kinder in den Märchen spielen, erhalten diese einen naiven Anstrich, der über manche Unwahrscheinlichkeit hinwegtäuscht [122]). Im Grimmschen Märchen zeigt sich die Kindlichkeit noch mehr als bei Perrault durch die Vorstellung von Wunschdingen, wie sie in der Phantasie der Kinder leben (das mitten im Walde stehende, aus Brot gebackene und mit Kuchen und Zuckersachen gedeckte Haus). Neben den Kindern wendet Perrault noch besondere Sorgfalt auf die Zeichnung der Frauen. „Ses héroines sont esquissées d'un crayon fin et leger, tour à tour complaisant et moqueur, plus souvent moqueur.[122]) Aus diesem Grunde mag er wohl im Petit Poucet die Rolle der Holhauersfrau, welche darauf dringt, die Kinder preiszugeben, auf den Holzhauer selbst übertragen haben und in Cendrillon am Schluß noch eine Versöhnungsscene angefügt haben, in welcher Cendrillon durch ihre Handlungen zeigt, daß sie ihren Schwestern all ihr Unrecht verziehen hat. Doch kann Perrault gerade diese Scene angefügt haben, um den moralischeu Wert des Märchens zu erhöhen

Der moralische Wert der contes wird von Perrault sehr hoch eingeschätzt. Das geht schon aus den in gebundener Rede angefügten moralités hervor; selbst da wo eine moralische Nutz-

---

117) S. 144.
118) S; 102.
119) S. 90.
120) Haußleiter: Die Brüder Grimm. Nördlingen. 1885. S. 110 ff
121) Zschach, Fr. Die Brüder Grimm. Nördlingen.
122) Bertin, E., La Sagesse de la mère l'oie. Paris 1865. S. 68.

anwendung unmöglich ist (Le Chat botté) weiß er eine aus dem Märchen abzuleiten. Deshalb konnte er auch Chaperon rouge nicht in seiner ursprünglichen Gestalt lassen[123]). Rotkäppchen muß für seinen Ungehorsam bestraft werden, und so läßt er das Märchen mit der Verschlingung der Großmutter und Rotkäppchens durch den Wolf enden; aus demselben Grund werden die moralischen Bedenken an der Handlungsweise des Petit Poucet, der sich straflos in den Besitz der Siebenmeilenstiefel und des Reichtums seines Feindes setzt, Perrault schließlich zu der Anfügung eines zweiten Schlusses geführt haben. Das Perraultsche Märchen nimmt also seinem Helden das dem Helden des Volksmärchens zustehende Recht[124]) unrechtmäßige Handlungen zu begehen. Es fehlt aber Perrault auch das Bewußtsein der Brüder Grimm, daß das Märchen ein Spiel der Phantasie ist, und daß ihm jeder sittliche Zweck fernliegt. Wie das primitive Naturmärchen[125]) sind auch die Grimmschen Märchen ohne eigentliche Moral, nur aus dem einfachen Bau ergibt sich gleichsam von selbst eine praktische Nutzanwendung. Mit Leichtigkeit kann der Erwachsene eine Verherrlichung der aus Liebe und Demut stammenden Tugenden finden[126]). Bosheit und Falschheit, Überhebung und ungemäßes Wünschen wird bestraft, Fleiß und Ergebenheit, Hilfsbereitschaft und Bescheidenheit belohnt.

Doch diese Erörterungen führen uns schon zu nahe an das Ende der Märchen. Kehren wir daher nocheinmal zu den Personen, und zwar zu ihrer Einführung zurück. Es wurde darauf hingewiesen, daß die contes die Zahl der Nebenpersonen zu beschränken suchen und möglichst rasch in mediam rem zu gehen streben. Eine Folge ist, daß auch die nötigen Personen rasch bekannt gemacht werden müssen. Dies geschieht denn auch in einer systematischen Art und und Weise, die nahezu an den Theaterzetteln mit seinem Personenverzeichnis erinnert. Bei der Personeneinführung macht sich im Perraultschen Märchen ein nüchterner Parallelismus der Personen bemerkbar, welcher zwei Personen mit den Angehörigen gegenüberstellt. Man vergleiche z. B. am Anfang von Aschenputtel und les fées in der französischen und deutschen Fassung und man wird sehen, wie geschickt die Grimmschen Fassungen das Schablonenhafte durch eine größere Breite des Stiles vermeiden. Zum Vergleich mögen die beiden Fassungen von Aschenputtel nebeneinandergestellt werden.

---

123) Lang, Andrew. Perraults Popular Tales. Oxford 1888. S. 56 hält aus kulturgeschichtlichen Gründen die deutsche Fassung gleichfalls für die ursprüngliche.

124) Sperber, Alice. Zur Charakteristik der Lothringer Märchensammlung von Cosquinus. Wiener, Diss. 1909.

125) Wundt, Völkerpsychologie. III. Bd. S. 351.

126) Scherer, Die Brüder Grimm. Berlin 1884. S. 106.

Perrault[127]). „Es war einmal ein vornehmer Mann, der in zweiter Ehe die hochmütigste und stolzeste Frau, die man je gesehen hat, freite. Sie hatte zwei Töchter von demselben Charakter und die glichen ihr in allen Dingen. Der Gatte hat seinerseits eine Tochter, aber von einer unvergleichlichen Zärtlichkeit und Güte; sie hatte das von ihrer Mutter, die die beste Person auf Erden war". Dagegen Grimm[128]): „Es war einmal ein reicher Mann der lebte lange Zeit mit seiner Frau, und sie hatten ein einziges Töchterlein zusammen. Da ward die Frau krank, und als sie todkrank war, rief sie ihre Tochter und sagte . . . Nachdem sie das gesagt hatte, tat sie die Augen zu und starb. . . . Der Schnee deckte ein weiß Tüchlein auf der Mutter Grab und als die Sonne es wieder weggezogen hatte . . . da nahm sich der Mann eine andere Frau. Die Stiefmutter hatte aber schon zwei Töchter von ihrem ersten Mann, die waren von Angesicht schön, von Herzen aber stolz und hoffärtig". Der Parallelismus der Personen drängt sich in der Grimmschen Fassung nicht so stark wie in der Perraultschen auf, weil die Grimmsche Fassung weiter ausholt und den Gegensatz der Person allmählich herausarbeitet.

Diese Einführung der Personen bringt es mit sich, daß wir zuerst mit den Nebenpersonen bekannt gemacht werden. In beiden Märchensammlungen stehen die Nebenpersonen immer in irgend einer Beziehung zum Helden der Erzählung. Von ihnen wird überhaupt erst die Handlungsweise des Märchenhelden bedingt (Ausnahme Le Petit Poucet[129]). Ihrem Charakter nach werden sie im Verhältnis zur Hauptperson seltener gleich, als vielmehr entgegengesetzt dargestellt; in les fées und Frau Holle, Cendrillon und Aschenputtel treten die brutalen, eitlen Schwestern im Gegensatz zu der hilfsbereiten, gutmütigen Hauptperson. Feindlichen Charakter nehmen sie in la belle au bois dormant, chaperon rouge und Le Petit Poucet und den entsprechenden deutschen Fassungen an: die Königsmutter, der Wolf und der ogre bez. die Hexe trachten nach dem Leben des Helden. Der ästhetische Wert der antithetischen Darstellung liegt in der Herausarbeitung der edlen Seiten in dem Wesen der Hauptpersonen.

Auf den Märchenhelden wird alle Handlung übertragen und zwar ist er in den deutschen Fassungen der alleinige Träger der Handlung. Bei Perrault ist dagegen die Einheit des Haupthelden zweimal gestört. Da die Einheit des Haupthelden eine in aller Volkspoesie beobachtetes Gesetz ist [130]) wird man nicht fehlgehen, bei Perrault Änderungen der ursprünglichen Gestalt der

127) S. 111.
128) S. 96—97.
129) S. o. S. 44.
130) Olrik, Epische Gesetze. S. o. S. 44.

Märchen, zu vermuten. Das Gesetz wird in **la belle au bois dormant** und in **le Petit Poucet** durchbrochen. In **la belle au bois dormant** steht die Heldin nur bis zum Eindringen des Prinzen in das Zauberschloß im Mittelpunkt der Ereignisse. Bei dem Gespräch zwischen Prinz und Prinzessin geht die Handlung an den Prinzen über. Der Prinz beherrscht die Situation nur bis zu seinem Aufbruch in den Krieg. Während seiner Abwesenheit übernimmt allein die Königsmutter die Handlung, bis sie der König nach seiner Rückkehr wieder an sich reißt.

Höchst wahrscheinlich hat Perrault hier zwei Motive zusammengearbeitet, das Dornröschenmotiv, wie es in der deutschen Fassung vorliegt und in der ganzen Welt verbreitet ist[131]), und das Motiv von der bösen Schwiegermutter[132]). Schält man das eine Motiv aus den Perraultschen Märchen heraus, so ist beidemal die Einheit des Hauptheldeu erhalten[133]).

Genau so verhält es sich mit **Le Petit Poucet**. Hier wird die Einheit der Hauptperson nicht bewahrt, indem die Handlung auf kurze Zeit auf den Ogre übergeht[134]). Daß es sich in **Le Petit Poucet** um die Kombination zweier Motive handelt, dem Hänsel und Gretelmotiv mit dem Menschenfressermotiv, ist offensichtig. Es ist **Le Petit Poucet** neben **la belle au bois dormant** dasjenige Märchen, was stilistisch am stärksten umgearbeitet worden ist; keines der übrigen Märchen ist so sehr von abstrakten Begriffen durchsetzt[135]) und in keinem der anderen Märchen ist der Held wie in **Petit Poucet** über die Handlung erhaben[136]). Vorgelegen hat Perrault, nach seinen eigenen Angaben zu schließen[137]), das Menschenfressermotiv, das er losgelöst vom Hänsel

---

131) Bolte, Polivka. S. 434.

132) Grimm, Nr. 84.

133) Daß übrigens auch die deutsche Fassung in Frankreich bekannt war, beweist der inhaltverwandte altfranzösische Prosaroman Perceforest (Spiller, S. 25), in welchem die Weissagungen der Perraultschen Feen durch drei Göttinnen verkündet werden Auf dieser Fassung beruhen wohl auch die nur in Bruchstücken überlieferten katalanischen Gedichte von **Frayre de joy und Sor de plaser (Romania 13, 266).**

Es ist aber auch möglich, daß Perrault unter dem Einfluß Basiles steht, (vergl. 5. Tag, 5. Erz.), der am Ende des 15. Jahrhunderts durch zahlreiche Neuauflagen verbreitet wurde. [Grimm, Anm. III. S. 299, Anm. 2]. Mit Baseles Fassung sind verwandte Punkte bei Perrault: 1. Die Feen, deren Rolle von Wahrsagern übernommen wird. 2. Die beiden Kinder Jour und Aurora kehren unter dem Namen Sole und Luna wieder. 3. Die Rolle der Königsmutter, die von der Gattin des Königs übernommen wird. Inwiefern freilich Basile wieder aus französischer Überlieferung schöpft muß dahingestellt bleiben.

134) S. 147—152.

135) s. o. S. 73.

136) s. o. S. 67—90.

137) s. o. S. 12.

und Gretelmotiv erwähnt. Dies ist aber den Franzosen erst von außen gekommen. Ni en Italié, ni en Espagne ni dans les pays celtiques je n'ai pas trouvé du conte ou du nom. Il est donc permis de croire que le conte de Petit Poucet dans les traits essentiels que j'ai indiqués appartient en propre aux Slaves et aux Allemands" sagt Gaston Paris am Ende seiner Studie über le Petit Poucet[138]). Daß es sich aber in Le Petit Poucet um eine literarische Kombination handelt, beweist am besten seine Lebensunfähigkeit in der Volksliteratur: Keine der neufranzösischen Paralellen (s. o. S.) bringt die beiden Motive verbunden, sondern immer wird nur das Hänsel und Gretelmotiv wiedergegeben Ein schöner Beweis dafür, daß Märchen, welche die Einheiten der Hauptheldeu nicht wahren, in der Volksliteratur lebensunfähig werden.

Die Lebenskraft des Volksmärchens hängt von der Verknüpfung seiner Motive ab. Je geringer die Zahl der Motive ist, um so enger werden sie verknüpft sein. Das zeigt sich deutlich in den Grimmschen Erzählungen, aus deren Zusammensetzung auch nicht ein einziges Teilchen entfernt werden kann, ohne daß das allgemeine Verständnis darunter leidet. Sehr wohl kann man in la belle au bois dormant und la Petit Poucet das Menschenfressermotiv streichen, weil es sich nicht dem künstlerischen Bau des Märchens einreiht, das mit Klarheit und Energie einem bewußten Ziele zueilt.

Es ist ein Beweis für den volkstümlichen Ursprung der contes, daß sie in gleicher Weise wie die Grimmschen Märchen und wie alle Volksmärchen am Ziel die Belohnung der Helden mit denselben formelhaften Wendungen schildern, die sich in der Darstellung des gewöhnlichen Mannes bei allen Völkern entwickelt haben[139]). Der rein äußerliche Schluß, der die Ereignisse unbeirrt bis zum Ende fortschreiten läßt und erst hier die Gegenwart des

---

[138]) An diesen Ausführungen ändern auch die Einwände von Deulin (S. 326 ff.) nichts. Deulin sucht zu beweisen, daß die Gestalt des Petit Poucet in Frankreich doch bekannt war. Er gibt aber keinen Beleg aus der Zeit vor dem Erscheinen der contes, denn der älteste Beleg stammt aus dem Jahre 1777. Dieser und die anderen Belege sind aber aus Sammlungen entnommen, die aus der Volkstradition geschöpft haben. Im ersten Teil seiner Arbeit versucht nun Deulin zu zeigen, daß die contes bei ihrem Erscheinen keine besonders günstige Aufnahme erfuhren und bald in Vergessenheit gerieten (unwahrscheinlich wegen des großen literar. Einflusses der contes); deshalb sei auch sein Beleg aus dem Jahre 1775 unabhängig vom Petit Poucet Perraults. Er bleibt also den Beweis schuldig, daß die contes Perraults nicht in das Volk gedrungen sind und daß seine Fassung nicht vom Petit Poucet Perraults beeinflußt ist.

[139]) Zum Folg. vgl. Petsch, Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen. Stuttgart, 1900.

Erzählers verrät, ist bei Perrault nicht zu finden, da er möglichst hinter seinen Erzählungen versteckt bleiben will. Auch der nackte Schluß, welcher die Ereignisse ohne subjektive Zutat des Erzählers zu Ende führt und dann plötzlich abbricht, konnte Perrault nicht zusagen, da er im Gegensatz zu den Grimmschen Erzählungen nicht gern den Boden der Wirklichkeit verläßt und der Phantasie bis zuletzt feste Bahn anweist; nur **Chaperon rouge** endet mit einem nackten Schluß. (Bei Grimm: Rotkäppchen, Aschenputtel und Frau Holle) Die Kettung der Phantasie bei Perrault und die Phantasiefreiheit in den Grimmschen Märchen tritt am deutlichsten in dem fortführenden Schluß hervor. Dieser führt nicht nur die Handlung ohne jegliche Zutat des Erzählers zu Ende, sondern gestattet auch noch einen Blick in die Zukunft des Helden. Während sich aber die Grimmschen Märchen mit kurzen Andeutungen begnügen, welche die Einbildungskraft eines jeden Zuhörers anregen, im übrigen ihr aber freie Bahn lassen, malen die Perraultschen Märchen die Zukunft des Helden in geschwätziger Breite aus. Verwandt ist der fortführende Schluß in den **contes** in **Le Petit Poucet, Cendrillon, La barbe bleue, Le Chat botté** und **les fées,** bei Grimm im Hänsel und Gretel, Blaubart, Dornröschen und gestiefelter Kater.

Bei allen Schlüssen wird die poetische Gerechtigkeit gewahrt, indem der Held mindesten zu dem **status a quo** gelangt. Trotzdem würde man nicht von allen Märchen mit vollkommener Zufriedenheit und Wohlbehagen scheiden, wenn nicht die Gefühle, die durch die Darstellung der Häßlichen zu oft erregt werden, abgetönt würden. Die Mittel der Abtönung, die das Perraultsche und Grimmsche Märchen verwenden, sind dieselben wie in der Kunstliteratur. Entweder wird das Häßliche dem guten Zweck, dem es dient, gegenübergestellt und damit verhindert, daß das Häßliche vollkommen apperzipirt, sondern durch die Vorstellung konträren Charakters im Dunkel des Bewußtseins zurückgehalten wird; oder aber die Zersetzung des Bösen wird vor Augen geführt und unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigt. So empfinden wir die Betrügereien des **Petit Poucet** und in dem gestiefelten Kater, selbst den Mord von Hänsel und Gretel nicht als Vergehen, und über den Untergang von **Barbe Bleue,** der bösen Schwester in **les fées** der Königsogresse in **la belle au bois dorment** empfinden wir nur Genugtuung. Nur zweimal scheidet der Zuhörer mit geteilten Gefühlen von den **contes.** In Rotkäppchen empfindet er die Strafe des Helden für sein kleines Vergehen zu groß[140]) und die Belohnung der Schwester für ihr frevelhaftes Betragen erscheint

---

[140]) S. 90.

unwahrscheinlich). Beides sind Stellen, wo wir bereits Änderungen Perraults vermuteten.

Verlassen wir nun den für die konkreten Vorstellungen wichtigen Gesichtssinn und die durch ihn ausgelösten Gefühle, um uns den Anteil der übrigen Sinnesempfindungen an dem Vorstellungsverlauf der Märchenerzähler zuzuwenden. Es ist bezeichnend für die Märchenpoesie überhaupt, daß sowohl in den **contes** als auch in den Kinder- und Hausmärchen Hinweise auf die Empfindungen des Geruchs- und Geschmackssinnes fast fehlen. Nur in den Grimmschen Märchen wird der Leser immer wieder durch das duftendende Grün der Wald- und Wiesenlandschaften, welche den Hintergrund aller Grimmschen Märchen bilden, erfreut. Wenn auch dem Perraultschen Märchen das frische Grün der frei entwickelten Natur nicht vollkommen unbekannt ist (**Le Chat Botté**) so wird ihm in den **contes** doch nicht so hohe Bedeutung als im Grimmschen Märchen, das es auf Schritt und Tritt hervorhebt, beigemessen.

Wichtiger ist der Anteil, den der Gehör- und Tastsinn an dem Vorstellungsverlauf der Märchenerzähler unserer Sammlungen nehmen. Klänge wiederzugeben ist ja die Sprache wenig geeignet, es ist das vielmehr Aufgabe der Musik, die mit dem neufranzösischem Märchen durch Einfügung von Melodien direkt verknüpft ist. Nur einmal weisen Perrault und Grimm auf den Klang der Musik hin: Dornröschen erhält bei Perrault von den Feen die Gabe, daß **elle chanterait comme un rossignol** und **jouerait te toutes les instruments dans la dernière perfection**[143]); der Wolf in der deutschen Fassung sucht den Schritt Rotkäppchens dadurch zu mäßigen, daß er sie auf den Gesang der Vögel aufmerksam macht[144]). Auf Geräusch nachahmende Worte stoßen wir auch bei Perrault und Grimm. Das Anklopfen des Wolfes und Rotkäppchens wird durch die nachahmenden Laute **toc, toc** (in neufranz. Märchen **ban, ban**) wiedergegeben, bei Grimm das Auslesen der Erbsen durch die Tauben mit pick, pick! pick, pick! ihr Geschnurr durch Ruckidiguck.

Durch Anregung des Gehörsinns wird ferner in den Perraultschen und Grimmschen Märchen die Spannung erhöht Es wird deshalb in der Volkspoesie mehr in Tätigkeit gesetzt als in der geschriebenen Literatur. Diese kann durch technische Hilfsmittel leicht die Aufmerksamkeit der Leser auf einen gewünschten Punkt lenken, in der ungeschriebenen Volkspoesie muß nach anderen Mitteln

---

[142]) S. 64.
[143]) S. 84.
[144]) S. 121.

gesucht werden. Sie fesselt das Interesse seiner Hörer durch häufige Verwendung des Monologs, Dialogs und formelhafter Wendungen.

Der Monolog ist meist in die Form der Reflexion gefaßt. Aus diesem Grunde ist es erklärlich, daß er bei Perrault so gut wie garnicht auftritt, denn er vermeidet alles was das Nachdenken des Zuhörers fordern könnte. Wo wir aber den Monolog bei Perrault finden, steht er in so kunstvoller Gestalt da, daß er seine Volkstümlichkeit verloren hat[145]; er tritt nie in reiner Gestalt auf, sondern immer sind bei Perrault die reflektierenden Worte mit der Handlung verknüpt. Wie eindrucksvoll die Handlung hierdurch wird, zeigt am besten die Scene in **la Barbe Bleue**, wo die Frau des Helden kurz vor der Übertretung des Verbotes steht: Elle fut si pressée de sa curiosité, que, sans considérer qu'il était malhonnête de quitter sa compagnie, elle y descendit par un petit escalier dérobé, et avec tant de précipitation quelle pensa se rompre le cou deux ou troit fois. Étant arrivée à la porte de cabinet elle s'y arrêta quelque temps, songeant à la défense que son mari lui avait faite et considerant qu'il pourrait lui arriver malheur d'avoir été désob issante; mais la tentaton était si forte qu'elle ne put la surmonter: elle prit donc le clef et ouvrit en tremblant la porte du cabinet. [147] In den Grimmschen Märchen bildet der Monolog einen wichtigen Bestandteil. Nicht etwa tiefgehende Gedanken enthält er hier, sondern der Held drückt vor entscheidenden Handlung seine Absichten aus und gestattet damit einen Einblick in sein Seelenleben überhaupt. Auf diese Art werden wir immer auf die Ereignisse vorbereitet und nicht so oft wie in dem Perraultschen Märchen überrascht.

Lebhafter als der Monolog ist der Dialog, der mehr dramatischen Charakter trägt. Es zeugt gerade die Verwendung des Dialogs zur Erhöhung der Spannug für den volkstümlichen Ursprung der **contes**. Schlag auf Schlag folgen in der Perraultschen und Grimmschen Fassung in Rotkäppchen und Blaubart Frage und Antwort kurz vor den beiden Katastrophen[147]. Leider fehlt bei Perrault neben diesen kurzen, recht volkstümlichen Gebrauch des Dialogs noch der wortreiche, lyrische Dialog, der mit Leichtigkeit weiblichen Ursprung erkenen läßt[148]. Das Gespräch zwischen dem Prinzen und Dornröschen, namentlich in seiner

---

[145]) Sperber, Alice. Charakteristik der Lothringer Märchensammlung von E. Cosquin. Berner Diss., Wien 1908. S. 35.

[146]) S. 103—104.

[147]) S. 99 u. 106 bei Perrault. S. 122—123 bei Grimm.

[148]) namentlich S. 150.

ersten Fassung, entbehrt nicht nur jeder Dramatik, sondern führt selbst zu einem Stillstand der Handlung.

Der Wortreichtum des gekünstelten Dialogs war von selbst da ausgeschlossen, wo durch — oft dreimalige — Wiederholung bestimmte Vorstellungen im Zuhörerkreis wachgehalten werden sollen[149]). Die Wiederholung einzelner Sätze ist sowohl in den contes als auch in den Kinder- und Hausmärchen zu beobachten. Zweimal hören wir in Chaperon rouge „C'est votre fille qui apporte une galette et une petit pot de beurre, que ma mère vous envoie; der gestiefelte Kater bringt die Kinder immer wieder zum Lachen, wenn er den Leuten zuruft: Bonnes gens qui moissonez (fauchez) si vous ne dites que tous blés appartiennent à monsieur de Carabas, vous serez tous hachés menu comme chair à paté. Die wiederholten Sätze können auch Archaismen enthalten, die schon an und für sich einen tiefen Eindruck auf das Gemütsleben ausüben: Tire la chevillette, la bobinette cherra. Je ne vois rien que le soleil qui poudroye et l'herbe qui verdoye. Archaismen sind in den entsprechenden Grimmschen Märchen nicht zu finden, wohl aber die Wiederholung von einzelnen Worten, gewöhnlich an denselben Stellen wie in der französischen Fassung.

Nicht nur die Sinne, sondern auch rein seelische Erregungen tragen zur Erhöhung der Anschaulichkeit in den contes und den Kinder- und Hausmärchen bei. Das Gemütsleben spielt wie im Leben aller niederer Schichten des Volkes im Volksmärchen eine nicht unbedeutende Rolle und erhöht die Anschaulichkeit weniger durch die Beschreibung der Affekte als vielmehr durch Schilderung der sie in der Regel begleitenden physiologischen Erscheinungen. Es wird bei Perrault z. B. die unzähmbare Neugierde der Frau Blaubarts durch ihr unachtsames Herabeilen einer kleinen Treppe[150]) veranschaulicht ihre Angst beim Öffnen des verborgenen Zimmers durch ihr Zittern[151]), die Trauer Cendrillons durch ihr Weinen[152]), die religiöse Ergebenheit des Königspaares in la belle au bois dormant durch seine voeux, pèlerinages et menues devotions[153]), bei Grimm die Freude des Königs bei der Geburt Dornröschens durch die Veranstaltung eines großen Festes[154]), die Zufriedenheit der Frau Holle durch die Beschenkung der guten Tochter[155]).

---

[149]) Avenarius, Kunstwart. 1901. S. 3.
[150]) S. 149.
[151]) S. 104.
[152]) S. 123.
[153]) S. 84.
[154]) S. 228.
[155]) S. 115.

die Trauer des armen Müllersohnes durch sein Kopfstützen[156])u.s.w. Mit gleicher innerer Erregung erlebt der Zuhörer in den contes und den Grimmschen Märchen Freud und Leid der Hauptpersonen, die in deutscher und französischer Fassung mit derselben Feder gezeichnet sind. Mit Unrecht hat man angenommen[156a]), daß das französische Märchen grausame Scenen in seiner Darstellung meidet[157]). Aus einer Gegenüberstellung einer neufranz. Fassung von Rotkäppchen, deren Abhängigkeit von Perraults Chaperon rouge ohne weiteres einleuchtet, kann man das nicht schließen, da der Schluß von Perrault aus anderem Grunde ausgelassen wurde[158]). Auch die Auslassung der wichtigen Verstümmelungsscene in Aschenputtel[159]) vermag die Annahme nicht aufrecht zu erhalten, da sie nicht nur durch zahlreiche Stellen im neufranzösischen Märchen, sondern durch die contes selbst widerlegt wird. Es mag aus der Gegenüberstellung einer Stelle aus Blaubart selbst hervorgehen, ob die Darstellung bei Perrault nicht ebenso schaurig wie in der deutschen Fassung ist Der Blick in das verborgene Zimmer wird wie folgt geschildert:

D'abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées. Après quelques moments elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé et que, dans ce sang, se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs: c'étaient toutes les femmes que Barbe Bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre. Elle pensa mourir de peur[158]).

— und wie die Tür aufging, schwomm ihr ein Strom Blut entgegen, und an den Wänden herum sah sie tote Weiber hängen und von einigen waren nur noch die Gerippe übrig. Sie erschrak so heftig, daß sie die Tür wieder zuschlug.[159])

(vgl. auch die Ogrescenen, die bei Grimm ganz fehlen.)

Solche grausame Züge kehren bei jedem Volke, das eine Märchenpoesie besitzt, wieder, da sie die Volksphantasie unter der Einwirkung der Furcht erzeugte. Die Furcht gehört aber neben dem Wunsch zu denjenigen Affekten, welche zur Bildung des Märchens beitrugen, indem sie die Eindrücke des täglichen Lebens mit phantastischer Willkür zu einer erträumten Wirklichkeit formten.[159])

Eine verschiedene Nüancierung läßt sich nur in der Darstellung der Liebe verfolgen. Perrault hat sich von dem orien-

---

[156]) S. 155.
[156a]) Wie Deschannel und Marelle.
[157]) Siehe die Einschätzung solcher Stellen bei Grimm, III, S. 310.
[158]) S. 104.
[159]) Wundt, S. 286.

talsichen Einfluß, welcher die Liebe als höchsten Genuß darstellte, freigehalten und kennt, abgesehen von der Zeichnung in **la belle au bois dormant** wie das Grimmsche Märchen, nur die Liebe, welche im Entstehen begriffen ist und zur Vereinung der Liebenden führt. **La belle au bois dormant** zeigt aber auch, wie die Liebe des Helden viel überschwenglicher und feuriger als in der deutschen Fassung ist. Bei Perrault wird der Held plötzlich von der Liebe zu der Unbekannten erfaßt, und das wird die Triebfeder seiner Tapferkeit, die imstande ist, jedes Hindernis erfolgreich zu überwinden; dagegen spielt die Liebe in der deutschen Fassung nur eine sekundäre Rolle. Der Prinz will nur die arme, seit so langer Zeit gefangen gehaltene Prinzessin befreien und dabei verliebt er sich in sie. Auch die Liebe im deutschen Märchen ist plötzlich; aber gerade die Darstellung in **la belle au bois dormant** zeigt auch, wie die Liebe des deutschen Märchens von größerer Ruhe als die des französischen Märchens getragen ist. Daher konnte auch nur die deutsche Fassung die Liebe, welche die Grundlage des häuslichen Glückes bildet, näher ausmalen. Vergebens wird man bei Perrault Scenen suchen, die wie im deutschen Aschenputtel die zärtliche Mutter- und Kindesliebe so einnehmend schildern; vergebens sucht man bei Perrault eine Schilderung der aufopfernden Geschwisterliebe wie in Hänsel und Gretel.

Es fehlen aber auch in den **contes** die Stimmungen, welche sich beruhigend über die Handlung breiten. Nur das deutsche Volk konnte eine weiche Sentimentalität erzeugen, wie sie in vielen deutschen Märchen ihren Niederschlag gefunden hat. Es sei nur an die rührende Sentimentalität in Aschenputtel erinnert[160]) oder auch an Hänsel und Gretel, wo das frohe Wiedersehen der Kinder im elterlichen Haus durch die Erwähnung der verstorbenen Mutter getrübt wird: „Der Vater freute sich, als er sie wiedersah, er hatte keinen vergnügten Tag gehabt, seit seine Kinder fort waren, und ward nun ein reicher Mann. Die Mutter aber war gestorben.“[161]) Die Perraultschen Märchen sind viel zu nüchtern, als daß sie einen Zusammenhang zwischen der Umgebung des Helden und seiner Gemütsstimmung gefunden hätten. Perraults Rotkäppchen kennt nicht die Gewitterschwüle, die beim Eintreten Rotkäppchens in der deutschen Fassung so schwer auf dem Helden lastet: „Wie es ankam, stand die Tür auf, darüber verwunderte es sich, und wie es in die Stube kam, sahs so seltsam darin aus, daß es dacht: ei! du mein Gott, wie ängstlich wird mirs heut zu Mut und ich bin so gerne bei der Großmutter. Darauf ging es

---

[159]) Wundt, Völkerpsychologie. Bd. 3. S. 33.
[160]) S. 96—97.
[161]) S. 68.

zum Bett und zog die Vorhänge zurück, da lag die Großmutter und hatte die Haube tief ins Gesicht gesetzt und sah so wunderlich aus“ [162]).

Mit Unrecht hat man behauptet[163]), das deutsche Märchen sei nicht im Stande, die Stimmung einer Landschaft zu fassen, oder gar zum Hintergrund einer Handlung zu machen. Wir haben schon darauf hingewiesen, wie das Grimmsche Märchen geschickt die Wirkungen der Mondlandschaft mit der Handlung verknüpft.[164]) Auch an dieser Stelle muß betont werden, daß die Vernachlässigung der Natur in den **contes** ein wesentliches Unterscheidungsmal der Perraultschen und Grimmschen Märchen bildet. Nur die Anfänge einer Naturpoesie sind bei Perrault vorhanden, indem er zweimal in eingeschalteten Stellen ein Bild der stürmenden Natur[165]) und das andere Mal das einer Wiese in Blumenpracht entwirft.[166]) Sonst fehlt dem Perraultschen Märchen die nur dem deutschen Märchen eigene Naturlyrik, welche ihm eine eigenartige, starke Stimmung der Ruhe, des gemütvoll Traulichen verleiht und den Schrekken und die Trauer um das dem Unbeteiligten wohlbekannten Schicksal Rotkäppchens lindert: „hör Rotkäppchen, sagte er, hast du die schönen Blumen nicht gesehen, die im Walde stehen, warum guckst du nicht einmal um dich, ich glaube, du hörst garnicht darauf, wie die Vöglein lieblich singen, du gehst ja für dich hin, als wenn du im Dorf auf die Schule gingst und es ist so lustig hausen im Wald.“ Rotkäppchen schlug die Augen auf, und sah, wie die Sonne durch die Bäume gebrochen war, und alles voll schöner Blumen stand; da gedacht es: „ei! wenn ich der Großmutter einen Strauß mitbringe, der wird ihr auch lieb sein, es ist noch früh, ich komme doch zu rechter Zeit an, und sprang in den Wald und suchte Blumen“. Und wenn es eine gebrochen hatte, meint es dort stünd eine schönre und lief darnach und immer weiter in den Wald hinein und pflückte soviel Blumen, daß es keine mehr tragen konnte.[167])

Wie im älteren Deutschland ist es der dichte, pfadlose Wald, den das deutsche Märchen im Gegensatz zum französischen nie müde wird, immer und immer wieder zu nennen. Hier ruht das Gefühl der Einsamkeit und Verlassenheit auf dem kleinen entlegegenen Häuschen der Großmutter, dort erglänzt er im hellen Sonnenschein und erfreut das unschuldige Kindchen mit seinem reichen Blumenschatz. Ist er aber in Dunkel gehüllt, dann läßt er trau-

---

[162]) S. 122.
[163]) Weber, Felix, München und Schwank, Dissert. Kiel 1904. S. 63.
[164]) S. o. S. 40.
[165]) S. 146.
[166]) S. 98.
[167]) S. 1213—122.

rige Gedanken in das Herz der verirrten Menschenkinder ziehen. Aber nicht bis zur äußersten Verzweiflung läßt er sie kommen; wenn vollkommene Erschlaffung den Helden zu verderben droht, bringt er ihm in dem ganz aus Zucker gebauten Häuschen neue Hoffnung und neues Leben.

Ferner wird die Stimmung des deutschen Märchens, was allerdings auch dem Perraultschen Märchen nicht ganz unbekannt ist, oft beherrscht von der freien, offenen Landschaft, mit ihren Seen, ihren grünen mit bunten Blumen übersäten Wiesen und getreidereichen Feldern, auf denen die Landleute arbeitsfroh ihre Früchte sammeln.

Es wäre unrecht, Perrault auf Grund seiner **contes** jedes Naturgefühl abzusprechen. Auch er besaß Naturgefühl, aber nur das seiner Zeit, welcher das Auge für die frei entfaltete weite Natur nicht geöffnet war. Es fand nur Gefallen an den architektonischen Bauten, deren gerade Linienführung sich der in Symetrie gezwungenen Natur, wie wir sie in **la belle au bois dormant** wiederfinden, anpaßte (vgl. die Gartenkunst in Versailles). Ein guter Teil des Naturgefühls der Volksdichtung wird aber auch durch die Nüchternheit des Franzosen in den **contes** unterdrückt. Diese sind, wie am besten an den imaginären Gebilden erkannt werden kann von einer wahren Logik durchsetzt.

Es gehört zu einem der wesentlichsten Merkmale des Volksmärchens, daß unmögliche Ereignisse, Wunder, welche alle Naturgesetze durchbrechen im Mittelpunkt der Handlung stehen. Wie verträgt sich aber dieser Zug des Märchens mit der Zeit eines **Cartesius** und **Boileau**, wo die Vernunft zum Prinzip aller Dinge erhoben wurde? Nur Anpassung an den Zeitgeist konnte den **contes** den Erfolg sichern, den sie gehabt haben; er mußte das Unwahrscheinliche möglichst aus ihnen bannen. Was bekommt man auch, wenn man genauer zusieht, im Grimmschen Märchen für unwahrscheinliche, der Vernunft widersprechende Dinge zu sehen! Lebend werden Großmutter und Enkelin von dem bösen Wolf verschlungen. Sein Bauch wird vom Jäger aufgeschnitten und wohlgemut steigen die beiden aus dem finsteren Gefängnis heraus! In der freien Natur findet man die Zuckerhäuser aus dem Schlaraffenland der Kinder. Tieren und selbst den leblosen Gegenständen werden menschliche Eigenschaften und Fähigkeiten beigelegt; wie wirkliche Menschen treten sie sprechend und handelnd auf. Ein Krebs prophezeit dem Königspaar in Dornröschen die Erfüllung seines sehnlichsten Wunsches; hilfsbereit stehen die weißen Täubchen dem armen Aschenputtel zur Seite. Zweimal picken sie von den böswillig in die Asche gestreuten Erbsen und Linsen, die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen, und als die Schwester den Prinzen betrügen wollen, verraten sie den Betrug und erst

als sie Aschenputtel zu ihrem Recht verholfen haben, gluckſen ſie befriedigt:

Rucke die guck, Rucke die guck
Kein Blut iſt im Schuck:
Der Schuck iſt nicht zu klein
Die rechte Braut führt er heim.

Der mit frischem Brot gefüllte Backofen, der mit reifen Früchten reich beladene Apfelbaum bitten das aus anderem Reiche kommende Menſchenkind um ſeine Dienſte, der Lebensbaum auf dem Grabe der zu früh verſtorbenen Mutter beſchenkt Aſchenputtel mit reichen Kleidern und hilft ihr aus aller Not. Kurzum ein enges Band wird in den Grimmſchen Märchen durch die imaginären Gebilde zwiſchen Menſch und Natur geknüpft, frei offenbaren ſich in ihnen die zarten Übergänge des menſchlichen Sehnens und Wünſchens, ungezwungen entfalten ſich ihnen die menſchlichen Gefühlsmächte. Eine Poeſie wie ſie die Perraultſchen Märchen nicht kennten nnd auch nicht kennen konnten! Ungenießbar wäre der Zeit Perraults die Poeſie des Unnatürlichen geweſen und deshalb mußte Perrault ſeine **contes** enger an die Wirklichkeit knüpfen. Er hat das getan, indem er einmal die imaginären Gebilde in ſeinen **contes** einſchränkte und zum andern, indem er ſie mehr der Wirklichkeit näherte. Ganz gemieden wurden von ihm Dinge mit menſchlichen Handlungen (der ſprechende Backofen und Apfelbaum, der handelnde Lebensbaum) und Tiere ließ er nur da handelnd auftreten, wo es unbedingt von der Handlung verlangt wurde (der Wolf in **Chaperon rouge**, der Kater in **Le chat botté**); Menſchtiere in einer Nebenrolle wurde ganz ausgeſchaltet (der Krebs in Dornröschen.) Verwandlungsſcenen werden entweder umgangen (**les fées**) oder möglichſt im Rahmen der Wirklichkeit dargeſtellt. Nur einen Augenblick läßt er den Leſer ſich von dem Boden der Wirklichkeit entfernen, ſchildert aber dann ſofort die neue Welt in individualiſierender Darſtellungsweiſe wie die irdiſche Welt. (Ebenſo Grimm in Frau Holle.) In **Cendrillon** läßt er die Fee, die Maus, die Ratte ꝛc. mit einem Zauberring berühren. Während der Berührung entgehen die Tiere unſerem Vorſtellungskreis, um dann ſofort wieder als wohlbekannte Geſtalten, als Pferd, Kutſcher ꝛc. zu erſcheinen. Obendrein behalten dieſe Geſtalten einige ihnen vor der Verwandlung anhaftende Eigenſchaften: die Pferde die graue Farbe der Mäuſe, der Kutſcher ſeinen Rattenbart und dergl. [178])

Die Handlung der lebloſen Dinge wird in den **contes** durch ihre Übertragung an männliche und weibliche Perſonen übernatürlichen Urſprungs warſcheinlicher gemacht. Die Perſonen ſind

---

168) S. 128.

an und für sich gewöhnliche Menschen; sie sind aber durch einige abnorme Eigenschaften charakterisiert und gewöhnlich im Besitz von Zauberdingen. Es mag die Frage offen gelassen werden,[169]) ob das Ogrengeschlecht mit einem raubsüchtigen, asiatischem Stamm, der sich im fünften Jahrhundert die Wolga aufwärts bis nach Europa vorschob, identisch ist, oder ob es sich nicht vielmehr um Reminiszensen aus einer urzeitlichen Kultur handelt. Die Ogres, wie wir sie bei Perrault finden, decken sich ganz mit denen eines aus dem Jahre 1527 stammenden Belegs, wonach sie ein blutdürstiges Wesen bezeichnen: Es sind Menschen von ungewöhnlicher Größe, zu deren Wesen es gehört, ihren Hunger mit Menschenfleisch, dessen Nähe sie sofort wittern, zu stillen Sie sind gewöhnlich im Besitz von Siebenmeilenstiefeln, die sich der Größe eines jeden Fußes anpassen. Ihre Handlungen sind sonst durchaus menschlich; der Ogre in **Le Petit Poucet** ißt sein Abendbrot, trinkt seinen Wein dazu, scheut auch vor einem Tropfen zuviel nicht zurück, um eine gute Nachtruhe halten zu können. Die Kinder haben einen weißen Teint, kleine runde Augen, gebogene Nasen und große, spitze, weitvoneinanderstehende Zähne. Wenn sie auch in ihrer Jugend nicht böse sind, so lassen sie doch für die Zukunft nicht Gutes hoffen, wenn sie bereits den kleinen Kindern das Blut aussaugen. Das Ogregeschlecht ist überall verbreitet. Es ist das Symbol für die Besiegung der körperlichen Kraft durch den Geist, die Intelligenz; so erliegt der ogre in **le Petit Poucet** der List des kleinen Däumlings, in **le Chat botté** der des gestiefelten Katers und die Ogresse in **la belle au bois dormant** findet selbst den Tod, welchen sie anderen zugedacht hat; die **petites ogresses in le Petit Poucet** werden versehentlich von ihrem eigenen Vater getötet.

Grimms Märchen kennen das Geschlecht der **ogres** nicht; vielleicht sind die Hexe in Hänsel und Gretel und zum Teil die Menschenfresser damit zu identifizieren. Auch die Hexe frißt kleine Kinder und wird deshalb getötet; aber es geht ihr die ungewöhnliche Größe der Ogrenfamilien ab.

Mehr noch als die Ogres lassen die **contes** durch ihr vernunftmäßiges, zielbewußtes Handeln das Wirklichkeitsbewußtsein hervortreten. Auch über ihren Ursprung sind wir nicht vollkommen aufgeklärt.[170]) Walckenaers Untersuchungen, die sich zuerst und am ausführlichsten mit dem Ursprung der Feen in Frankreich befassen, können jetzt

---

[169]) So Walckenaer in seiner erwähnten Abhandlung über die Feen.

[170]) Zum Folgenden: Montégut: Des fées et de leur littérature en France Revue des deux mondes. 1862. S. 663. Walckenaer, s. o. Sperber, Al. S. 28. P. V. Delaporte: Du merveilleux dans la littérature française. Aufl. o. J. Hertz: Spielmannsbuch S. 59. Voretzsch, Carl: Einführung in das Studium der altfranzösischen Litteratur. Halle 1913. 2. Aufl. S. 36.

nicht mehr als maßgebend angesehen werden. Der Feenglaube ist in der einen oder anderen Gestalt bei vielen Völkern bekannt. Den Boden, auf dem der Feenglaube und Feenkult gewachsen ist, bildet ein alter weit verbreiteter Dämonenglaube, der sich besonders lebhaft in den romantischen Gegenden der Normandie erhalten hat. Die Feen selbst, auf welche dieser Dämonenglaube übertragen wurde, gehören der keltischen und romanischen Volkssage an. Der Zufall hat es gewollt, daß in Frankreich der alte Feenglaube durch fremde Einflüsse neu befruchtet wurde: durch den keltischen Einfluß, wie er sich in der altfranzösischen Artusepik, dessen märchenhafte Elementein der keltisch-bretonischen Volksphanthasie ihre Wurzeln haben, offenbart, durch den Einfluß der Renaissance, welche Frankreich die Funktionen der Gottheiten vermittelte und im 17. Jahrhundert durch die orientalische Dichtung. Die letzte Umgestaltung erhielt der Feenkult in Frankreich durch einen starken religiösen Niederschlag, welcher die Feen in der Märchendichtung durch heilige Frauen und Männer ersetzte. Diese neuen Strömungen von außen bewirkten, daß sich der Feenglaube in der Volksdichtung und, wie mir gesehen haben, selbst in der Literatur, in unversiegbarer Frische erhielt. In die deutsche Volksdichtung sind die Feen ebenfalls frühzeitig eingedrungen, was aus den jetzt nicht mehr gebrauchten Namen Feie und Feine zu schließen ist. Der Feenglaube ist aber in Deutschland nicht wie in Frankreich neu befruchtet worden. Deshalb sind die Feen in den Grimmschen Märchen bei weitem nicht so zahlreich wie bei Perrault; in **la belle au bois dormant** finden wir außer den geladenen Feen eine andere, welche einen wichtigen Bestandteil der Handlung bildet; ebenso fehlen bei Grimm die Feen in Frau Holle. Wenn auch die Feen in den **contes** noch nicht die Bedeutung wie in der durch die **contes** angeregten und bereits unter orientalischem Einfluß stehenden Feenliteratur erlangt haben, so sind sie doch bei Perrault deutlicher als in den Kinder- und Hausmärchen charakterisiert. Die Feen in den **contes** sind ebenfalls wie die **ogres** gewöhnliche Menschen, nur sind sie in Besitz einer Zauberkraft, die sie gewöhnlich mit einem Zauberring ausüben; oft sind sie garnicht von Menschen zu unterscheiden, da sie gern in verkleideter Gestalt erscheinen. Die Bezeichnung **les fées** ist deshalb garnicht gerechtfertigt, wir haben es in dem Märchen nur mit einer Fee zu tun, die ihr Äußeres ändert und den Umständen anpaßt.

Wie bei Grimm zerfallen die Feen bei Perrault in gute und böse, die miteinander in Fehde liegen; doch überwiegen auch bei Perrault die guten Feen. Sie sind Vertreter der Gerechtigkeit, lohnen und strafen nach Verdienst. Das Erscheinen der Perraultschen Feen ist mit großem Pomp und lautem Geraffel verbunden; in kurzer Zeit legen sie in einem von Drachen gezogenen, feurigen Wagen

weite Strecken zurück. Ihrem Schützlinge verleihen sie geistige und weltliche Gaben, schenken ihnen Schönheit, Tugend, Anmut und musikalische Begabung, Kleider in größter Vollkommenheit und unübersehbaren Reichtum.

Die Feen dienen in den **contes** dazu, allen Zauber zu erklären, indem sie als die Ursache alles Zaubers hingestellt werden. Durch die Einführung der Feen in den **contes** schwindet damit aller Zauber welche das deutsche Märchen kennt, indem es die Frage nach der letzten Ursache der Dinge unbeantwortet läßt, die lenkende Macht in ein uns so nahes und doch auch so fernes, unerkennbares und unerreichbares All verlegt. Die Poesie des Unfaßbaren geht den **contes** durch die Despotie der Vernunft verloren; die **emotio** erliegt in ihnen der **ratio**.

Nirgends zeigt sich daß deutlicher als in den eingefügten Bemerkungen, in denen sich das verschmitzte Lächeln des Autors hinter dem Stoff verrät. Dieses ironische Spiel mit dem Stoff, wie es aus den Fabeln Lafontaines wohlbekannt ist, unterdrückt jede Illusion und reißt sofort den Zuhörer aus dem Reich der willenslosen Phantasie in die kühle Wirklichkeit zurück, wenn wir lesen in Le petit Poucet: Il était une fois un bûcheron et une bûcheronne qui avaient sept enfants, tous garçons; l'aîné n'avait que dix ans, et le plus jeune n'en avait que sept; en s'étonnera que le bûcheron ait eu tant d'enfants en si peu de temps; mais c'est que sa femme allait bien vite en besogne et n'en ne faisait pas moins de deux à la fois[171]); oder später: le bûcheron s'impratienta enfin; car elle redit plus de vingt fois qu'ils s'en repentiraient et qu'elle l'avait bien dit. Il la menaça de la battre, si elle netaisait. Ce n'est pas que le bûcheron ne fût peut-être encore plus fâché que sa femme, mais c'est qu'elle lui rompait la tête, et qu'il était de l'humeur de beauconp d'autres gens qui aiment beaucoup les femmes qui disent bien, mais qui trouvent très importunes celles qui ont bien dit[172]); elle (die Frau des ogre) commença par s'évanouir, car c'est le premier expédient que trouvent presque toutes les femmes en pareilles rencontres[173]). Nur trivial können die eingefügten Bemerkungen in la belle au bois dormant genannt werden. Wir lesen dort: „une prince jeune et amoureux est toujours vaillant". „Ses discours furent mal rangés; ils en plurent davantage, peud'éloquence, beaucoup d'amour", „et comme ils n'étaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim" etc.

---

171) S. 141.
172) S. 144.
173) S. 151.

Daß es sich in diesen eingefügten Bemerkungen nur um das Werk Perraults handelt nnd das er mit ihnen das Volksmärchen aus seiner eigentlichen Sphäre hob, braucht wohl kaum erwähnt zu werden; es muß unserer späteren Betrachtung vorbehalten bleiben die Gründe, welche Perrault zur Einfügung dieser unpassenden Bemerkungen veranlaßten, näher zu bestimmen. Das Grimmsche Märchen kennt sie jedenfalls nicht. Wohl mag man aber, namentlich in den anderen Märchen, eine Reihe Beispiele für die Karikatur, das heißt für die Darstellung, welche ein Wunder in sich schließt und zugleich zum Lachen reizt[174]), finden. Die beste Karikatur in den contes und Grimmschen Märchen, die jedem unvergeßlich bleiben wird, ist der gestiefelte Kater, der mit seinen großen Stiefeln menschliche Haltung annimmt, die Bauern ins Bockshorn jagt, den Menschenfresser betrügt und auffrißt. Die Karikatur wird aber weder in den contes noch in den Kinder- und Hausmärchen bei ernstem Inhalt oder als Beiwerk verwendet.

Eng verwandt mit der Karikatur ist der Humor im deutschen Märchen. Nicht das verschmitzte Lächeln des esprit mal avisé, der sich mit spöttelnden Worten über Dinge lustig macht, vermag das deutsche Märchen auszulösen, sondern das Lachen aus voller Brust, das der anschaulichen Komik der Situation entspringt. Der Humor des deutschen Märchens gründet sich nicht auf Worte, nicht auf den Verstand, sondern nur auf Taten und Bilder, welche die Mittlerrolle des Verstandes ausschalten; er ist zugleich derb und darum für die contes, welches sich an Hofkreise wandten, unmöglich. Eine der drastischsten Stellen findet sich in Dornröschen, wo geschildert wird, wie das Küchenpersonal allmählich einschläft; jeder einzelne läßt von seiner Arbeit, selbst der Koch verzichtet darauf, die dem Küchenjungen zugedachte Ohrfeige zu verabreichen; erst nach dem hundertjährigen Schlaf erinnert er sich seines Vorhabens wieder und führt es nun noch aus. Es ist das ein Humor, der nur im Volk erwachsen sein kann und den Perrault auf keinen Fall in seine Darstellung aufgenommen hätte.

Was verwertet nun Perrault von der ihm ursprünglich vorgelegenen Fassung der Märchen, welches ist überhaupt sein Anteil an den contes? Marty-Laveaux geht in seinem erwähnten Aufsatz[175]) von der irrigen Interpretation des Titelbildes der contes aus und benutzt gleichzeitig die Walckenaersche Hypothese als Basis seiner Auseinandersetzungen, indem er dem Sohne Perraults einen gewissen Anteil an den contes zuschreibt, demnach unterscheidet er: 1.) La narration naïve des nourrices, 2.) La redaction brève, précise, correctement

[174]) Müller, Rud. Die Karrikatur in unseren Märchen. Ztschr. für Realschulwesen. 1905. S. 523 ff.

[175]) s. o. S. 7.

enfantine de Darmancourt, 3.) Les traits d'un esprit délicat dont son père l'a ornée en y mettant la dernière main.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß den contes eine einfache, kurze Erzählung zu Grunde liegt; doch ist kein berechtigter Grund einzusehen, die Darstellung in den contes Perraults an die Ammen und den Sohn Perraults zu verteilen. Kürze und Korrektheit im Ausdruck sind Eigenheiten aller Volkspoesie und weisen nur auf das Volk als den Autor der contes hin; ebenso sprechen die übrigen stilistischen Eigenheiten des internationalen Märchenstils, die wir bei Perrault wiedersehen, dem Volk die Autorschaft der contes zu: die unbewußte, volkssymbolische Verwendung der Farben, die meist bewahrte Einheit der Hauptperson und die Erhaltung der poetischen Gerechtigkeit, die zur Erhöhung der Spannung dienenden stilistischen Mittel des kurzen Dialogs und der Wiederholung, die imaginären Gebilde, deren Vorstellung auch in den contes auf dem Volksaberglauben fußt, u.s.w. Es bliebe demnach für Darmancourt nur die rédaction enfantine übrig. Prüfen wir aber die angeblich kindliche Darstellung in den contes näher, dann ergibt sich, daß sie entweder so eng mit dem Volksmärchen verwachsen ist, daß sie unmöglich von ihr getrennt werden kann (z. B. die Naivität Rotkäppchens, die sie sich in seiner sorglosen Unterhaltung mit dem Wolf verrät), oder daß sie nicht so einfach ist, daß sie auf dem Boden der kindlichen Vorstellung gewachsen sein könnte. Die für das Kind berechneten Anspielungen,[176]) das Betragen der Kinder bei der Rückkehr aus dem Wald[177]) ꝛc. entsprechen zwar der naiven Vorstellung und Handlungsweise von Kindern, jedoch geht einem zehnjährichen Kinde die Erkenntnis des Naiven noch ab; naiv und gewöhnlich sind ihm noch untrennbare oder zum mindesten so stark verschwommene Begriffe, daß es die dem Naiven zu Grunde liegenden Vorstellungen nicht in Worte zu fassen mag, wenn jene nicht eng mit der Fabel verbunden sind, sondern sich nur wie in den erwähnten Fällen auf Beiwerk erstrecken. Es wären also auch die naiven Darstellungen auf das Konto einer erwachsenen Person, d. h. auf den Vater Perrault, dessen Redaktionen klar zu Tage liegen, zu schreiben; auch in der Darstellung bliebe somit für den Sohn Perraults nichts übrig.

Welches sind nun die Gesichtspunkte, welche Perrault bei seinen Redaktionen maßgebend waren? Nur aus der Ansicht Perraults vom Wesen des Märchens lassen sie sich erkennen.

Die Brüder Grimm lebten in einer Zeit, wo man von der deutschen Vergangenheit träumte und schwärmte, und man sich bemühte, diese wieder dem deutschen Volk zu erschließen. In dem

---

[176]) S. o. S. 36.
[177]) S. 143—44.

deutschen Märchen sah man aber wie in anderer Volksdichtung ein Überbleibsel aus Deutschlands vergangener Kultur. Welches ist der Ursprung des Märchen? Dies fragten sich die Brüder Grimm. Wie am Anfang aller Religion Gott, so stand nach ihrer Ansicht im Anfang aller volkstümlicheen Tradition der Mythus von Gott [176]). Die Seele des Menschen war in jener Zeit noch nicht in einzelne Fähigkeiten und Disziplinen zerrissen, sie dachte nur in Bildern; Vorstellen und Schauen war ihr noch eins, das Gedachte galt als wirklich bestehend. Auf diese Art entstand der Kern aller Märchen. „Gemeinsam allen Märchen sind die Überreste eines in die älteste Zeit hinaufreichenden Glaubens, der sich in bildlicher Auffassung übersinnlicher Dinge ausspricht. Dies Mytische gleicht kleinen Stückchen eines zersprungenen Edelsteines, die auf dem von Gras uud Blumen überwachsenen Boden zerstreut liegen und nur von dem schärfer blickenden Auge entdeckt werden" [179]) In epischer Gestalt bleibt der alte Glaube in den kleinen Erzählungen, wie sie am Herd, an Triften und Wäldern gepflegt werden [180]). Der Sinn und das Verständnis für die alte Naturreligion ist in den Kreisen des Volks und selbst der Gebildeten längst erloschen; geblieben ist ihnen nur noch — und hieraus erklärt sich noch die allgemeine Liebe für das Märchen — das Gefühl für den alten Glauben. „Die Bedeutnng davon ist längst verloren, aber sie wird noch empfunden, und gibt dem Märchen seinen Gehalt, während es zugleich die natürliche Lust am Wunderbaren befriedigt; niemals sind sie ein bloses Farbenspiel gehaltloser Phantasie. Das Mythische dehnt sich aus, je weiter wir zurückgehen, und es scheint den einzigen Inhalt der älteren Dichtung ausgeemacht zu haben [181]).

Bei Perrault ist nirgends ein tieferes Nachdenken über den Ursprung und die Entwicklung des Märchens zu verfolgen; nur aus in seinen

---

178) Thimme, S. 28.

179) Kinder- und Hausmärchen. Bd. III.

180) Vorwort zur ersten Auflage. S. 1.

181) Es ist nicht unsere Aufgabe nachzuweisen, wie die Ansicht der Brüder Grimm durch die Ausführungen Benfeys widerlegt wurde, schließlich aber wieder die Grundlage der animistischen Richtung bildet (Tylor, Lang, Wundt ꝛc. Genaueres bei Bédier, les fabliaux. Paris 1895. 2. Aufl. S. 53 ff. (Gibt keinen genetischen Zusammenhang der Theorien, wirft die Begründer von Märchentheorien mit ihren Schülern zusammen, sodaß auch die Brüder Grimm, an welche die Mythologenschule anknüpfte, schlecht wegkommen). Zur Ergänzung: Peuchel, Volkskundl. Streifzüge. Dresden 1903. S. 215 ff. Thimme, S. 14 ff. Bonus, Zur Biologie des Märchens. Preuß. Jahrbücher 1905. Van Geneppe: La formation des légendes 1912. S. 36 ff. Eine ausführliche Naturgeschichte des Märchens aufgebaut auf der neuzeitlichen Märchenforschung gab Wundt, Völkerpsychologie. Zur Ergänzung die Literatur in Gröber, Grundriß.

Werken immer wiederkehrenden Wendungen, in denen er vom Märchen als Erzählungen, welche des mères et des nourrices content à leurs enfants[182]), spricht, kann man schließen, daß sich Perrault ganz der Meinung seiner Zeit anschloß, welche in dem Märchen von alten Frauen und Ammen für die Unterhaltung und Erziehung der Kinder erfundene Geschichten[183]) sah. Wie Lafontaine den Stoff seiner Fabeln von der Antike übernahm, so betrachtete auch Perrault das Märchen als einen gegebenen Stoff, den man zeitgemäß literarisch umzuarbeiten habe. Wir erinnern uns, daß sich Perrault als Schüler Lafontaines, dem Meister der Fabeldichtung, bekannte[184]), daß er ihn in der Fabeldichtung nachahmte und erst nachdem ersah, daß er darin seinem Meister nie gewachsen sein werde, die contes verfaßte In der Form seiner Fabeln folgte er ganz den Fußtapfen Lafontaines, wenn er von ihrer Ausschmückung sagt: „Quand les ornements de la fable s'employent par une servile imitation ce qu'un faît des anciens, il est vrai qu'ils n'ont plus le grâce de la nouveauté. Et comment l'auraient-ils aujourd'hui, puisque du temps même des anciens ceux, qui ne faisaient que copier les autres ne l'avaient pas? Mais quand on leur donne un tour nouveau, ils ont aujourd'hui la même grâce que dans les ouvrages de deux qui s'en sont servis les premiers: parce que c'est seulement la manière nouvelle d'employer ces sortes d'ornements qui leur donne la grâce de la nouveauté et n'ont point le peu de temps qu'il y a que l'on se sert. Il en est de ces ornements comme des phrases poétiques, dont tous les poètes ont le droit également de se servir, et qu'on ne regarde jamais comme étant vieilles, pourvu qu'ils forment quelque chose qui ait un air de nouveauté.[185]) Keine sklavische Nachahmung der Alten, sondern nur zeitgemäßes Gewand für den Stoff. Findet sich dieser Grundsatz nicht auch in den contes durchgeführt, sprachen die contes bei ihrem Erscheinen nicht wie Schilderungen der eigenen Zeit zu den Lesern? Gewiß, Perrault stellte an ein gutes Märchen dieselben Forderungen wie an eine Fabel, daher fügte er die individualisierenden Darstellungen ein, die realistische Schilderungen der Perraultschen Zeit enthielten[186]), daher durchsetzte er die contes mit den sich auf die verschiedensten Kreise sich beziehenden Anspielungen und unpassenden Bemerkungen, daher beging er auch den Fehlgriff die Charaktere des Märchens psychologisch zu durchbilden. Indem er

---

[182]) Parallèle des anciens et mod rnes. Bd. III. Paris 1692. S. 284.

[183]) [Abbé de Villiers]. Entretiens sur les contes des fées. 1699. S. 69. Préface zu den contes en oeus. S. 1.

[184]) S. o. S. 6.

[185]) Parallèle. Bd. III. S. 16.

[186]) S. o. S. 33 ff. und den Aufsatz von Barine.

so wissentlich die Form des Volksmärchens änderte, verlieh er ihnen zugleich die, welche auch dem Hof, für welchen die contes bestimmt waren[187]), schmackbar war.

Noch andere Punkte weisen darauf hin, daß Perrault bei der stilistischen Bearbeitung der contes von der Form der Fabel und im besondern der Lafontaines ausging. Ihm ist nämlich Fabel und conte noch dasselbe, beide Begriffe werden von Perrault promiscue gebraucht: Im Vorwort zu den contes en vers[188]) spricht er von den „contes que nos aieux ont inventées pour leurs enfants", kurz darauf, als er immer noch seine Prosamärchen Auge hat, fährt er fort „quelque frivoles que soient toutes ces fables dans ces aventures[189]) etc.

Daß er den Meister der Fabel Lafontaine zu seinem Vorbild gewählt hat, geht aus zwei Stellen hervor, in denen er sich über die Fabeln Lafontaines äußert. In der Parallèle des Anciens et Modernes schreibt er: „On a beau vanter le sel attique, il est le même nature que les autres sels: il n'en diffère que du plus ou moins; mais monsieur de Lafontaine est d'une espèce toute nouvelle: il y entre une naivité, une surprise et une plaisanterié" — — — —" und in einem gleichzeitig mit den contes de ma mère l'oye erschienenen Werke[190]) ganz ähnlich: „Il s'y rencontre une simplicité ingénieuse. une naivité spirituelle et une plaisanterie originale . . ." Es war also die Naivität und der Scherz der Fabeln, welche Perrault so sehr an den Fabeln Lafontaines anzogen; es sind dies die beiden Eigenschaften, die Perrault auch auf die contes zu übertragen versuchte; hieraus ergaben sich die spöttelnden Bemerkungen, welche die Erhabenheit des Verfassers über den Stoff verrieten, hieraus erklären sich auch die eingefügten, naivseinwollenden Stellen, von denen wir gesprochen haben. Leider sind es Eigenschaften, die für die Fabel wohl geeignet sind, im Märchen jedoch störend wirken. Auch über die Überraschung, von welcher noch in der ersten Stelle die Rede ist, erhalten wir näheren Aufschluß, wenn wir die vorbreitende Stelle mit Mercure heranziehen.[191]) „Il faut, dit-on, que les aventures soient toujours contre la vraisemblance. J'avoue que pour attacher l'esprit des jeunes gens, et principalement des enfants, il est bon de donner souvent dans le merveilleux, mais il faut bien de garder d'y donner toujours. Un héros ne doit pas être la main à l'épée et couper un homme en deux.

---

[187]) Vorwort zu den contes.
[188]) S. 6.
[189]) S. 7.
[190]) Eloges des hommes illustres qui ont vecu pendant ce siècle. S. o. S. 10.
[191]) Mercure. Aug. 1696. S. 151.

En un mot, pour avoir du plaisir, nous aimons à être trompés, mais on ne trompe pas longtemps . . ..“ Perrault fordert also wie in der Fabel Beschränkung des Wunders und der Phantasietätigkeit. Hatten wir bei der Besprechung der imaginären Gebilde nicht Gelegenheit, auf die Durchführung dieses Grundsatzes hinzuweisen?

Am deutlichsten tritt die Übertragung der Darstellung in der Fabel auf die des Märchens in der Betonung der moralischen und erzieherischen Wertes der **contes** hervor. Von ihm ist Perrault fest überzeugt „ils (nos aieux) ont toujours eu un très grand soin que leurs contes renfermassent une morale louable et instructive. Partout la vertu y est recompensée, et partout le vice y est puni. Ils tendent tous à faire voir l'avantage qu'il y a d'être honnête, patient, avisé, labourieux, obéissant et le mal qui arrive à ceux qui ne le sont pas. . . . N'est ce pas louable à des pères et des mères, lorsque leurs enfants ne sont pas encore capables de gouter les vérités solides et dénuées de tout agrément, de les faire aimer . . . . en les enveloppant dans des recits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge!“ [192]) „ils referment tous une morale très sensée. [193]). Wie sich die voreingenommene Meinung von dem moralischem Wert des Märchens in der Anfügung von **moralités** und in der Umgestaltung des Stoffes äußerte, haben wir bereits festgestellt.

Die Brüder Grimm hatten in der großen Menge der Märchen, die ihnen von allen Seiten zuflossen, gar bald den poetischen Wert des Märchens, wie es im Volke lebte, erkannt und schätzen gelernt; deshalb haben sie sich auch nicht wie Perrault von einer Rücksicht leiten lassen, die Form des Märchens zu ändern. „Wir haben uns bemüht, diese Märchen so rein als möglich war aufzufassen, man wird in vielen die Erzählung von Reimen und Versen unterbrochen finden, die sogar manchmal deutlich alliterieren, beim Erzählen aber niemals gesungen werden, und gerade die sind die ältesten und besten. Kein Umstand ist hinzugedichtet oder verschönert und abgeändert worden, denn wir hätten uns gescheut, in sich selbst so reiche Sagen [194]) mit ihrer eigenen Analogie oder Reminiscenz zu vergrößern“ [195]). In der ersten Auflage der Kinder- und Hausmärchen haben wir demnach das schlichte einfache Volksmärchen in unverfälschter Gestalt vor uns [196]) Per-

---

[192]) Préface der contes en vers. S. 6—7.

[193]) A Mademoiselle.

[194]) Die Brüder Grimm unterscheiden inhaltlich genau zwischen Sage und Märchen, gebrauchen aber die beiden Begrifie promiscue.

[195]) Panzer, Bd. I, Vorrede S. 11.

[196]) Nur diese Auflage konnte unserer Untersuchung zu Grunde gelegt werden, da in den Neuauflagen die Brüder Grimm durch stilistische Mittel die sinnliche Kraft und Schönheit der Märchen zu erhöhen suchten. (Hamann, S. 126.)

rault hat dagegen von dem Volksmärchen nur den Stoff und teilweise die Form übernommen. Man geht nicht fehl, in den contes die Anfänge der modernen Kunstmärchendichtung zu sehen. Auch diese paßt die märchenhaften Stoffe ganz ihrer Zeit an, indem sie die Ideen, welche die Zeit bewegen, in dem Stoff verarbeiten und so die zauberhafte Märchenpoesie dem modernen Vernunftmenschen wieder zugänglich machen. Perrault stellt sich jedoch im Gegensatz zur modernen Märchenpoesie, indem er den Stoff seiner weltberühmten Märchen nicht selbst erfindet, sondern dem Volke ablauscht und literaturfähig macht: jedermann, ganz gleich, ob reich ob arm, ob groß ob klein, soll die contes mit gleicher Befriedigung lesen. Der Ursprung der contes de ma mére l'oye ist in der Volksdratition zu suchen, die Form weist auf ein literarisches Gebilde.

E. Lebenslauf.

Ich, Hermann Willy Kröber wurde am 5. Juni 1890 in Großzschocher-Windorf geboren und evang.-luth. erzogen. In Großzschocher besuchte ich 2 Jahre die Volksschule, in Plagwitz 3 Jahre die XIII. Bürgerschule und in Leipzig 9 Jahre das städt. Realgymnasium, an dem ich mir 1910 das Reifezeugnis erwarb. Seitdem besuchte ich an der Leipziger Universität die Vorlesung der Herren Birch-Hirschfeld, Köster, Sievers, Windisch, Foerster, Volkelt, Barth, Jungmann, Wundt, Lamprecht, Brandenburg, Gardthausen, Seeliger und Dr. Friedmann, der Lektoren Dantzler, Waterhouse, Monod. Ferner nahm ich teil an den Seminarübungen der Herren Birch-Hirschfeld, Weyhe, Lamprecht, Doren, Mogk, Dietrich, Kötzschke, Köhler, Brandenburg, Salomon, Jeanmaire, Monod, Dantzler, Waterhouse.

Allen Herren bin ich zu großem Dank verpflichtet, vor allem aber den Herren Studienrat Prof. Dr. Mogk, der mir das Gebiet der Volkskunde eröffnete und mir die Anregung zu dieser Arbeit gab, und Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Birch-Hirschfeld, der mir bei der Ausführung mit seinen Ratschlägen freundlich zur Seite stand.